افسانے کا منظر نامہ

اردو افسانے کی مختصر تاریخ

مرزا حامد بیگ

افسانے کا منظرنامہ

اردو افسانے کی مختصر تاریخ

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ

Afsany Ka Manzar-Nama

by

Dr. Mirza Hamid Baig

ISBN: 978-93-83558-65-0

ایڈیشن	:	2014
تعداد	:	500
قیمت	:	₹ 200
کاغذ	:	80Gsm سن شائن
مطبع	:	جے۔ کے۔ آفسیٹ، دہلی۔ 110006
ناشر	:	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025

تقسیم کار:

- جواہر بک سینٹر، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی کیمپس، نئی دہلی۔ 110067
- کراس روڈس انڈیا پبلی کیشنز، نئی دہلی۔ 110025
- مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، علی گڑھ۔ 202002
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

دادا

اُستاد

محمد حسن عسکری

کے نام

مزامیر

پس منظر، رواں پس منظر اور پیش منظر......9
اُردو افسانے میں زبان کا ورتارا......90
پیش منظر......100
نیا منظر نامہ......131
حراز......148
افسانہ نگار: اشاریہ......149
کتاب پر آراء: میرزا ادیب......157
ڈاکٹر توصیف تبسم......159

پس منظر، رواں پس منظر اور پیش نظر

''افسانہ انحطاط کا شکار ہے۔''

آج سے کچھ عرصہ قبل افسانے کے مستقبل کے بارے میں مایوسی کا یہ اظہار افسانوں میں کردار اور پلاٹ کے سلسلے میں کیا جاتا تھا، شکایت یہ تھی کہ کردار اور پلاٹ تیزی سے غائب ہو رہے ہیں۔

نئے لکھنے والوں نے کہا: ''پلاٹ افسانے کے لیے زہر ہے''۔ (اشروڈ اینڈرسن) اور جوزف کونراڈ نے پلاٹ کو گم کر دیا...... اب کہانی روایتی تسلسل سے تکمیل نہیں پاتی LORD JIM کی ابتدا اس کہانی کے اختتام سے ہوتی ہے اور JIGSAW PUZZLE کی طرح قاری بے ترتیب بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو جوڑ کر ہی کہانی تک پہنچ پاتا ہے۔

ایک زمانے میں افسانے میں کردار پلاٹ کے لیے طاقت کا باعث بنا، بلکہ پلاٹ اور کردار باہم مدغم ہو کر ظہور پذیر ہوئے۔ یہ نفسیات کا ہمارے ہاں نیا نیا ورود تھا، پھر تجرید نے ابلاغ کی بحث کو جنم دیا اور آج کل کہانی کا رونا ہے۔ افسانے میں کہانی پن کی تلاش اور اس کے جواب میں اسلوب کی اہمیت، تکنیک کے نت نئے تجربے اور ساتھ ہی بہت سا ہو چکا ہو چکا۔

پھر بہت سی آوازیں، ایک آواز: ''اردو افسانہ انحطاط کا شکار ہے''۔

ڈاکٹر محمد اجمل (اُردو ادب اور انحطاط۔ ادبِ لطیف) نے اس سوال کو کہ "انحطاط ہے کہ نہیں؟" بذاتِ خود انحطاط کا ثبوت بتایا ہے۔ اس انحطاط پر تعجب، حیرت اور غصہ اور اس انحطاط کا ماضی سے موازنہ بھی انحطاط کی ایک قسم ہے۔ انہوں نے بتایا کہ صحت مند رویہ انحطاط سے خوشگوار تعلقات استوار کرنا ہے۔ اس لیے کہ اگر انحطاط ہے تو یہ انحطاط ہم ہیں۔

ایسا کیوں ہے؟ ڈاکٹر محمد اجمل یہ سوال پوچھنے اور اس کا جواب دینے کے حق میں نہیں اس لیے کہ ابھی ہم نے انحطاط کو پوری طرح محسوس ہی نہیں کیا۔ اس کی توجیہ کرنے ہم کیوں بیٹھ جائیں۔ اگر یہ قدم اٹھانا ہی ہے تو انحطاط سے ہزیمت کا حوصلہ پیدا کرنا ہوگا۔ ہمیں سائنس کی "اس کیوں؟" سے بھی جان چھڑانی ہوگی جو شدید اور تاریک جذبے کی تہہ سے روشنی کی کرن تلاش نہیں کرنے دیتی۔ "افسانہ انحطاط کا شکار کیوں ہے؟" یہ سوال بھی دراصل دیانت سے محسوس کیا ہوا سوال نہیں۔ اس رویہ کو ڈاکٹر اجمل نے "خود پناہ گاہ" کہا ہے جو ہر نوعیت کے جواب سے خوف زدہ ہو کر زیادہ سکڑ جائے گی۔ اس لیے میں یہاں کسی بھی "کیوں" کا جواب دینے کی کوشش نہیں کروں گا۔ یہ تو محض ایک کوشش ہے کہ ہم آپ اپنے آپ میں خالی رہے ہوئے کھانچوں کی تلاش کریں اور اپنی ذات کے انحطاط سے مفلس عزیز کا سا سلوک روا نہ رکھیں۔ ہمیں چاہیے کہ اپنے اور اپنے افسانے کے سلسلۂ نسب کی چھان پھٹک کریں۔ اب تک برتی گئی منافقتوں کو بیخ سے لائیں۔ ایک مثال:

فتح محمد ملک (افسانہ اور نیا افسانہ۔ ادبِ لطیف) اُردو افسانوی روایت کو داستان تک محدود سمجھتے ہیں۔ ہندوستان کے بعد قیامِ پاکستان تک کا افسانہ اور ناول ان کے نزدیک انگریز سرکار پرستی سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ قیامِ پاکستان کے ساتھ افسانہ نگاری کی مغربی روایت کا خاتمہ ہو گیا۔ تب اُردو افسانے میں احمد ندیم قاسمی کے ہاتھوں "صداقت پسندی" کی کونپل پھوٹی۔ دیکھیے کس آسانی سے ملک صاحب نے بیدی، کرشن چندر، منٹو اور عصمت کو رد کر دیا۔ ملک صاحب تخلیقی جمود کا رونا روتے ہیں لیکن ان کا یہ مضمون جس شمارے میں چھپا تھا اسی شمارے میں پکھراج بابا (کرشن چندر) دہان زخم (خالدہ اصغر) بس سٹاپ (طراج مسرا) اور ننگی (انتظار حسین) جیسے افسانے چھپے تھے۔ تعجب یہ ہے کہ اُردو افسانہ گزشتہ چند سالوں سے ایک نئے آہنگ سے آشنا ہو رہا ہے۔ جو قاری سے ذوق کی تربیت کا طالب ہے۔ اس پر واویلا ہے۔ افسانے کا یہ نیا آہنگ محض اسلوب، تکنیک یا ہیئت کے اعتبار سے ہی نیا نہیں اس کے معانی اور مضامین بھی جدا ہیں۔ آج کا افسانہ نگار ماضی کا خوبصورت خواب ہے۔ اور وہ اپنے خواب و خیال کو آنے والی نسلوں سے ملا کر دیکھ

رہا ہے۔ جہاں میں یہ کہتا ہوں کہ پیش منظر کا افسانہ ماضی کا خواب ہے تو اس سے مراد یہ ہے کہ آج کا افسانہ ہماری افسانوی روایت سے علاحدہ کوئی چیز نہیں۔ یہ رواں پس منظر سے ہوتا ہوا موجود تک کا سفر ہے۔ نیز یہ وضاحت بھی کر دوں کہ میں نے افسانوی روایت کے ادوار مقرر کر کے اس میں مختلف تحریکوں پر بحث نہیں کی، کتاب کے اس حصے میں صرف افسانوی روایت کے وہ موڑ نظر آئیں گے جو روایت سے انحراف کی صورت میں سامنے آئے اور زندہ روایت کی توسیع بن گئے۔ پیش منظر کا افسانہ موجود جوان نسل کی تمناؤں، خوابوں اور اس کی زندگی کے لیے مسلسل جدوجہد کی دستاویز ہے۔

اس نئے سلسلۂ نسب کی چھان پھٹک میں پس منظر، ماضی کی مضبوط افسانوی روایت ہے۔ یہاں بھی ایک وضاحت کہ ہر قدیم قدیم نہیں اور نہ ہر جدید جدید ہے۔ حال کے باہر ماضی کے کوئی معنی نہیں، اسی طرح ماضی سے رشتہ توڑ کر حال اور مستقبل دونوں فریب ہیں۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی ہے اور ہر ماضی مستقبل کی جھلک...... زندہ حال کی رگوں میں رفتار زمانہ کے ساتھ زندہ ماضی بھی رواں رہتا ہے۔ مجھے دراصل بات کرنی ہے حال کے موجود لمحے کی، لیکن اس کا سلسلۂ نسب: ایک مضمون میں اتنی بھرپور افسانوی روایت پر بات کرنا دشوار امر ہے۔ لیکن یہاں اس کی ضرورت ہے کہ میں قدیم زندہ افسانوی پس منظر کو آج بھی رواں پس منظر کہتا ہوں۔ اس سے میری مراد قدیم فن پارے تو ہیں ہی، ان کے علاوہ آج بھی بیشتر افسانہ نگار حال اور ماضی کی شناسائی کا باعث ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سے نام ہیں۔ مثال کے طور پر بیدی، کرشن اور عصمت جو زندہ پس منظر بھی ہیں اور آج کا رواں پس منظر بھی۔ واضح رہے کہ میں نئے جوشیلے افسانہ نگاروں کی طرح نہ زندہ ماضی کو رد کر سکتا ہوں اور نہ ہی حال کے لیے میں ماضی کے موضوعات، تکنیک اور اسلوب اور اس کے ساتھ نباہنے والوں کو رد ہی کر سکتا ہوں کہ ادب میں سارے کام بیک وقت جاری و ساری رہتے ہیں۔ مری ہوئی تحریکیں سانس لیتی رہتی ہیں۔ کیا ہم بیتی ہوئی رومانوی تحریک اور ترقی پسند تحریک کے موجود نمائندوں اے۔ حمید (منزل منزل) اور ابراہیم جلیس (نعرۂ تکبیر) کو تخلیق سے روک سکتے ہیں؟ دیکھنا تو یہ ہے کہ بیتی ہوئی تحریکوں کے اثرات آج کس حال میں زندہ ہیں، زمانے کی گرد نے کس چہرے کو دھندلا دیا ہے۔ اور آج کا باذوق طبقہ ایسی تحریروں کے ساتھ کیا سلوک روا رکھے ہوئے ہے۔ صاحب عوام کی بات چھوڑیے جو آج بھی ذوق و شوق سے جاسوسی رومانی تحریروں پر فدا ہے کہ ان کو سر پھوڑیں، عام آدمی کے ساتھ COMMUNICATION ہی ممکن نہیں۔ ان کے نزدیک دیر اں، شاکر علی اور مجید امجد کے کیا معنی ہیں؟

پس منظر اور رواں پس منظر: آج کے افسانے کا پس منظر داستان سے موجود تک کا سفر ہے۔ "عالم تمام حلقۂ دام خیال" سے آج کی تکنیک تک۔ داستان ماضی کے انسان کی آئینہ دار ہے جہاں انسان کی حیثیت محض ٹائپ کی ہے۔ دنیا بھر کی داستان کا یہ ٹائپ کردار بقول ڈاکٹر وزیر آغا، جنگل کا اکیلا درخت ہے جو اپنی انفرادیت کو جنگل میں ضم کر دیتا ہے۔ داستانوں کا علامتی مطالعہ کرنے والوں میں سوشیالوجی کے ماہرین داستان کو انسانی معاشرے کے خاص دور سے متعلق بتاتے ہیں اور نفسیات، جنسی الجھنوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن فرائیڈ، ارنسٹ جونز اور آٹو رینک سے آگے نکل کر ماضی کے انسان کی سوچ کے تعین کے سلسلے میں یونگ نے دیو مالا اور مذاہب کے مطالعے سے اجتماعی لاشعور کی چھان پھٹک کی اور تاریک گوشوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ اس ARCHE TYPAL تنقید کے مقابلے میں جیمز فریزر (GOLDEN BOUGH) اور اس کے مقلدین داستان کا مطالعہ اجتماعی لاشعور کیساتھ فطرت کے عوامل کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اسی طرح ہنرخ زمر اور جوزف کیمبل (الف لیلیٰ کا مطالعہ) نے ہندوستانی داستانوں کا مطالعہ ہندوستان کے دیو مالائی سانچوں کی روشنی میں کیا ہے (مثال: بے تال پچیسی کا مطالعہ "بادشاہ اور لاش" ہنرخ زمر) گویا بہت سی باتیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ داستان جو قدیم عہد کا خیال کے نام پیغام ہیں، کتنی کیا ہیں؟ اس پر بھی اختلاف رائے ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ انسانی شخصیت کے مختلف امکانات کو سامنے لاتی ہیں یعنی فطرت کے ساتھ انسانی انا کا تصادم...... اور یہ تسخیر کائنات کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ہماری داستان میں:

۱۔ مرکزی کردار کے سفر

۲۔ محرک جذبۂ عشق

۳۔ تائید غیبی

یعنی گوہر مقصود اپنی ذات میں گم ہو کر حاصل نہیں ہوتا، پُرخطر سفر ضروری ہے۔ تائید غیبی (OLDWISE MAN) سے مراد کائنات کی اصل قوتیں ہیں جو خیر طلب ہیں۔ جوزف کیمبل نے "ہیرو کے ہزار چہرے" میں داستانی ہیرو کے کردار کی تشریح کی ہے۔ مختصر یہ کہ داستان ماضی کی خوشیوں، خوابوں، اُمیدوں اور وسوسوں کا علامتی اظہار ہے۔ لیکن آج ہمارا رابطہ اپنی داستان سے ٹوٹا ہوا ہے، ہم نے اپنی داستانوں سے لفظ کے طلسم کے ہاتھوں شکست کھائی ہے، اس طلسم کو توڑ کر اندر کے چھپے ہوئے معانی کی تلاش نہیں کی۔ داستان ہمارے افسانے کی وہ سپلائی لائن ہے جس کا شعور روایت کے ساتھ ہمارا رشتہ مستحکم کرتا ہے۔ ہم افسانہ نگاری کی اس زندہ روایت سے رشتہ جوڑ

کہ آج پیش منظر کو مزید تابناک بنا سکتے ہیں لیکن ضرورت اس بات کی بھی ہے کہ داستان کا مطالعہ کرتے وقت ہم اُسے آج کی حقیقت نگاری کی کسوٹی پر نہ پرکھیں۔ اس لیے کہ داستان کا تعلق قدیم طرزِ احساس سے ہے بالکل اسی طرح جیسے آج کے افسانے کی پرکھ کے لیے آج کے طرزِ احساس کی ضرورت ہے۔

دارا شکوہ کی شکست اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی اتھل پتھل کے بعد معاشرت کی درستی نے داستان کی روایت کو جو ضعف پہنچایا اس سے ہم بخوبی آگاہ ہیں۔ پھر بیسویں صدی کا آغاز سوشلزم، ڈی تحلیلیت ازم اور امپریلزم کے زور وشور کے ساتھ ہوتا ہے۔ آسکر وائلڈ جمالیات کا چرچا کر رہا تھا اور ہوپکنز نے نئی شاعری کی داغ بیل ڈالی تھی۔ ہمارے ہاں داستان پس منظر تھی اور سامنے یورپ کی تمام نئی تحریکیں۔ افسانوی ادب کو نئے تقاضوں کا سامنا تھا۔

ہمارا افسانہ گوگول کے "اوورکوٹ" سے برآمد نہیں ہوا۔ اس کے فکری سوتے ہمارے اپنے ہیں، البتہ مغربی افسانہ ہمارے کہانی کاروں کے لیے ہم عصر تناظر ضرور رہا۔ یہ ہم عصر تناظر ہماری سپلائی لائن کو نئے تقاضوں کی سرحد تک لا کھڑا کرتا ہے۔

اُردو کے پہلے افسانہ نگار راشد الخیری تھے۔ جن کا پہلا افسانہ "نصیر اور خدیجہ" "مخزن" لاہور دسمبر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ اُردو کا دوسرا افسانہ وردمند اکبر آبادی نے "تصویرِ غم" کے عنوان سے لکھا جو "مخزن" لاہور فروری ۱۹۰۴ء میں نکلا۔ اُردو کا تیسرا افسانہ "ایک پُرانی دیوار" علی محمود کا تحریر کردہ ہے جو "مخزن" لاہور اپریل ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا۔ سجاد حیدر یلدرم اُردو کے چوتھے افسانہ نگار ہیں جن کے دو افسانے "غربت و وطن" اور "دوست کا خط" بالترتیب اُردوئے معلی، علی گڑھ اکتوبر ۱۹۰۶ء اور "مخزن" لاہور بابت: اکتوبر ۱۹۰۶ء میں سامنے آئے۔ سلطان حیدر جوش اُردو کے پانچویں افسانہ نگار ہیں، جن کا پہلا افسانہ "نابینا بیوی" "مخزن" لاہور دسمبر ۱۹۰۷ء میں نکلا۔ اُس کے بعد کہیں پریم چند کا پہلا افسانہ "عشق دنیا اور حبِ وطن" "زمانہ" کانپور بابت اپریل ۱۹۰۸ء میں سامنے آیا۔

پریم چند کے سامنے ایمائل زولا کی مثال نہیں تھی بلکہ وہ جرمنی کے ارنسٹ ٹولر، فرانس کے رومان رولاں اور ہنری باربوس کی طرح اپنے ہاں اپنی ضرورتیں محسوس کر رہے تھے اور یہی حال سجاد حیدر یلدرم کا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم اور دھنپت رائے سری واستو (اصل نام: نواب رائے یا پریم چند) اُردو افسانے کے ابتدائی دو الگ رویوں کے نام بھی ہیں۔

"میں چالیس کروڑ انسانوں کے جنگل میں تنہا ہوں"۔ (ابوالکلام آزاد)

حیرت کی بنی رومانیت کو اُردو افسانے میں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کا تتبع اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ یہ دُنیا "طلسم ہوشربا" میں پہلے سے موجود ہے۔ رومان پسندوں نے اپنی ذات کے حوالے سے معاشرے میں انتشار اور انقلاب برپا کرنے کی کوشش کی۔ مجموعی طور پر اس دور سے اہم پس منظر کو ہم حقیقت اور رومان کا امتزاج کہیں گے۔ افسانے کے اس پس منظر کے خاص موضوعات سماجی پس ماندگی سیاسی جبر اور معاشی عدم مساوات تھے اور بیان کی خصوصیت طنز اور بلند آہنگی۔

اردو ادب کی تاریخ میں جیسا کہ میں نے پہلے کہا، رومانی تحریک کی وضع قطع یورپ کی تاریخ ادب سے مختلف ہے کہنے کو ہم اسے رومانی رویہ کہہ لیں، لیکن رومانیت کے عناصر کیسی کم و بیش اُردو ادب کے اس دورِ جدید میں ظاہر ہوئے اور اس میں یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) سر عبدالقادر، ل احمد اکبر آبادی اور نصیر حسین خیال کے نام رومانی رویئے کے سبب اور قاضی عبدالغفار ؎ میرزا ادیب اور اختر حسین رائے پوری کے نام رومانی لہجے کے باعث اُبھر کر سامنے آئے۔

انیسویں صدی اپنے اختتام کو پہنچ گئی تھی اور ادب کا وہ اصلاحی رُجحان بھی تکمیل پاچکا تھا جسے سید احمد خاں اور دیگر ادیبوں نے شروع کیا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اس دور کے ادبی رجحانات کی بابت لکھا ہے کہ انگلستان کے ادب میں اس وقت ایمپریلزم، سوشلزم اور AESTHETICISM کی دھارائیں ساتھ ساتھ بہہ رہی تھیں۔ ایک طرف کپلنگ صاحب جو تھے وہ "RULE BRITANNIA" کے نغمے پر سردھن رہے تھے، دوسری طرف برناڈ شا اور ان کی فیبین سوسائٹی کی اشتراکیت کا تصور دماغوں پر رفتہ رفتہ قبضہ جما رہا تھا۔ ساتھ ساتھ ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کی آئرش قوم پرستی کا چرچا تھا، آسکر وائلڈ اور ان کے ساتھی جمالیات کے نظریوں کی سوشلائنوں میں بیٹھے تھے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہومکز جدید شاعری کی داغ بیل ڈال چکے تھے۔ پیرس میں امیجزم بھی ہوئی تھی۔ جدیدیت کے سارے "ازم" تہلکہ بپا کر رہے تھے، دوسری طرف مقدس سلطنت روس میں جب تھاتا لسٹائی نے تھک کر آخر میں یہ سوال کیا تھا کہ "اب کیا کرنا چاہیے؟" اور "خود سوچو اور جواب دو"۔ اور ایک نام سامنے آچکا تھا میکسم گورکی۔ گھر پر، بنگال میں عظیم ناول لکھے جارہے تھے۔ ٹیگور نے ساری دنیا کو اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا۔ یہ زمانہ تھا جب سید احمد کی نثر کو خشک اور بے

؎ افسانہ تحریریں، نیل کے غلط و درد نامچہ۔ مجنوں کی ڈائری۔ تین پیسے کی چھوکری

حرہ کہا گیا۔

یلدرم کا خارستان، ایک ڈراؤنا خواب تھا، جہاں عذرا کا سرپرست بڈھا مرد جینے کا مفہوم بتاتا ہے۔

"پریم"

"پریم کیا ہے"

"عورت"

یہ رومانیت تھی جسے کر دیتے نے کلاسیکیت کی نہیں، حقیقت پسندی کی ضد کہا، داخلیت اس کا وصفِ خاص ہے۔ یلدرم کے ہاں "عورت" کا ظہور جنسی کشش کا کھلا اعتراف تھا جو "خارستان وگلستان" اور "چڑیا چڑے کی کہانی" میں ملتا ہے۔ یہ نیا رجحان تھا اپنے زمانے کی اخلاقی اقدار اور اس کی جکڑ بندیوں کے خلاف ایک رومان پسند کی کھلی بغاوت، یلدرم نے وسیلے تلاش کیے۔ مثلاً کردار کی پیش کش میں ایسے طبقے کا انتخاب، جسے نسبتاً آزاد خیال کہا جائے۔ مثال "سودائے سنگین" جس میں پارسیوں کو موضوع بنایا گیا۔ نسبتاً آزاد خیال علاقوں اور آبادی کے لینڈ اسکیپ کا برتاؤ مثال: "ازدواج محبت" بمبئی اور کلکتہ کی شہری آبادی روایات کا سہارا مثال "حکایت لیلیٰ مجنوں"، خیالی دنیا۔ مثال: "چڑیا چڑے کی کہانی"، اور جہاں کوئی صورت نہ نکلے ترجمے کو آڑ بنایا۔ مثال: "صحبت ناجنس" جس کے ترکی سے ترجمہ ہونے کا کوئی ثبوت تاحال نہیں ملا۔ یلدرم کے خصوصی موضوعات میں نمایاں ترین فطرت کی طرف واپسی، محبت اور باغیانہ رویہ رہے ہیں۔ دو سہیلیوں کی نجی مراسلت پر مبنی افسانہ "صحبتِ ناجنس" ان تینوں بنیادی رویوں کا عکاس ہے۔ اس بے جوڑ شادی میں عذرا کا خاوند "دیو ہیکل، موٹا، بھدا ہے" اس کی آواز بھری ہے۔ "گویا ہاتھی پانی پی رہا ہے"۔ کیا عذرا کا اُس کے ساتھ نباہ ممکن ہے؟ اور ایسے بہت سے سوالات۔ یلدرم کے ہاں اس طرح کے نتیجے کا سبب اصلاحِ نسواں کی تحریک ہے اور افسانے کے نقطۂ عروج کی بے ساختگی مقصدیت کے سبب۔

یلدرم[1] کے ہاں زبان کے ورتارے کے پیچھے عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی ادبیات کی عظیم سپلائی لائن ہے اور یہی سبب ہے کہ لفظ کے برتاؤ نیز صوتی اثرات پر خصوصی توجہ نظر آتی ہے

"اُس کے دل میں ایک طغیان غرور اٹھا"۔

---

[1] افسانوی مجموعے۔ خیالستان (انشائے لطیف۔ افسانے) حکایات واحساسات (افسانے، مضامین)

"جس کی تمام زینت کذائی سے گویا نئے حسن کے پھیکے نقل رہے تھے"۔

"تیر اک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا اور گردن میں گھس گیا"۔

("خیالستان" مطبوعہ ۱۹۱۰ء)

"INFLUNCED BY DICKENS, TOLSTOY AND IMPRESSED BY MARX, PREMCHAND VERY EARLY DIRECTED HIS FICTION TO WORD SOCIAL REFORM"

(DAVID RUBIN . . "THE WORLD OF PREMCHAND")

پریم چند نے ٹالسٹائی، وکٹر ہیوگو اور روسی رولاں کے اثرات خود تسلیم کیے،

("ماڈرن ہندی لٹریچر" از اندر ناتھ)

نواب رائے کے نام سے پریم چند نے پہلا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" ۱۹۰۷ء میں لکھا جب کہ پانچ افسانوں کا مجموعہ "حب وطن کے قصے" معروف بہ "سوز وطن" ۱۹۰۸ء میں چھپا۔ اتر پردیش کے جنوبی علاقے ہمیر پور کے ڈپٹی کلکٹر نے پریم چند سے کہا:

"تمہاری کہانیوں میں سیڈیشن بھرا ہوا ہے۔ اپنی تقدیر پر خوش ہو کہ انگریزی عملداری ہے مغلوں کا راج ہوتا تو تمہارے ہاتھ کاٹ ڈالے جاتے۔ تمہاری کہانیاں یک طرفہ ہیں۔ تم نے انگریزی سرکار کی توہین کی ہے"۔

کتاب کو اشتعال انگیز قرار دے کر کتاب کی ایک ہزار میں سے تین سو بکی ہوئی کاپیاں چھوڑ کر سات سو کاپیاں ضبط کر کے جلا دی گئیں۔ ادب میں وطن پرستی کی یہ اولین بھرپور آواز تھی۔

پریم چند نے دیباچہ میں لکھا تھا:

"ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حب وطن کا نقشہ جمائیں"۔

دراصل ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کے عرصہ میں زندگی کے ہر شعبہ میں اہم تبدیلیاں آئی تھیں۔ رسوم و رواج اور تعصبات کی چکی میں پستے ہوئے نچلے درجے کے آدمی نے انگڑائی لی تھی، اُدھر روس میں لینن نے کہا

۱۔ طبع اول۔ زمانہ پریس کانپور ۱۹۰۸ء طبع دوم: گیلانی الیکٹرک پریس ہنڈ پو لاہور ۱۹۲۹ء

طبع سوم انجمن تہذیب [illegible] آباد ۱۹۸۰ء

"ہندوستان کے مزدور بیدار ہو گئے ہیں، ان کی یہ جنگ اجتماعی سیاسی حیثیت اختیار کرتی جا رہی ہے"۔

پریم چند نے افسانہ "کفن" تحریر کرنے سے قبل ۱۹۳۶ء تک دو سو پچاس افسانے لکھے تھے اور کم و بیش ہر افسانے میں ہندوستان کی اس تبدیلی کو اجاگر کیا۔ وطن پرستی، نا رنجی، صلاحی (نئی بیوی، آہ بیکس اور صلۂ ماتم) سیاسی نقطۂ نظر ان افسانوں کی مختلف پرتیں ہیں۔

"افسوس ہے کہ تو یہاں ایسے وقت آیا جب ہم تیری مہمان نوازی کرنے کے قابل نہیں۔ ہمارے بابا، دادا کا دیس آج ہمارے ہاتھ سے نکل گیا اور اس وقت ہم بے وطن ہیں۔ مگر (پہلو بدل کر) ہم نے حملہ آور غنیم کو بتا دیا کہ راجپوت اپنے دیس کے لئے کیسی بے جگری سے جان دیتا ہے۔ یہ آس پاس جو لاشیں تو دیکھ رہا ہے یہ ان لوگوں کی ہیں جو اس تلوار کے گھاٹ اترے ہیں (مسکرا کر) اور گو کہ میں بے وطن ہوں مگر غنیمت ہے کہ حریف کے حلقے میں مر رہا ہوں (سینے کے زخم سے چیتھڑا نکال کر) کیا تو نے یہ مرہم رکھ دیا۔ خون نکلنے دے، اسے روکنے سے کیا فائدہ؟ میں اپنے ہی وطن میں غلامی کرنے کے لیے زندہ رہوں، نہیں ایسی زندگی سے مرنا اچھا۔ اس سے بہتر موت ممکن نہیں"۔

(دنیا کا سب سے انمول رتن)

افسانے کا اختتام یوں ہوتا ہے "وہ آخری قطرۂ خون، جو وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے"۔ افسانے کا مرکزی کردار دلفگار، محبت میں امتحان سے گزرتا ہے اور محبوب (دلفریب) کے حضور یہی بیش قیمت شے نذر گزارتا ہے۔

پریم چند کے افسانوں میں سیاسی دور تک آتے آتے تحریک عدم تعاون، خلافت تحریک، کسان مزدور تحریک، ستیہ گرہ اور سول نافرمانی کی تحریکیں اپنے عروج تک پہنچتی ہیں اور افسانے میں بقول آل احمد سرور، پریم چند جھنڈا یا نشان بن گیا۔ اس نے ہماری خلوتوں اور پناہ گاہوں میں گھس کر ہمارے دلوں پر کچوکے لگائے۔ اس نے انگریز اور سرمایہ دار، جاگیر دار سے دو طرفی جنگ لڑی۔ (مثال سمر یاترا) یہ افسانے ہندوستان کی فکری تحریکوں کے نقیب ہیں جبکہ پریم چند کے کرداروں کی مثالیت ہمیشہ باعث تنزع رہی ہے۔ لیکن کیا کیا جائے کہ افسانہ "کپتان" میں جگت سنگھ کے مثالی باپ کی تمام خصوصیات پریم چند کے والد کی جیتی جاگتی خصوصیات ہیں اور "مستعار گھڑی" کی بیگم پریم چند کی پہلی بیوی کا عکس ہے۔ دوسرا جواب GORDON C ROADARMEL

سے دیا ہے:

"CRIT CS HAVE CHARGED THAT PREMCHAND DID NOT UNDERSTAND THE MIDDLE & UPPER CLASSES AS HE DID THE PEASANTS, AND THIS MAY BE TRUE, BUT SUCH A JUDGMENT MUST BE WEIGHD IN TERMS OF HIS LITERARY INTENTIONS."

(THE GIFT OF COW)

پریم چند کے کرداروں کا زندگی کی خوشیاں چھوڑ کر دنیا کو تیاگ دینے کا رویہ، چونکا دینے کی حد تک ان کی جنسی کمزوری اور پھیکے رومان کی نسبت کا گہرا مشاہدہ زیادہ قابل توجہ ہے۔ اور اگر یہ بھی کہا جائے کہ اس نے محض کسان کو اس کی تمام سچائیوں کے ساتھ موضوع بنایا تو یہ کیا کم ہے؟ ایملی برونٹے، مسز گاسکل اور جین آسٹن نے زندگی کے محض ایک ایک گوشے کی ہی تو تصویر کاری کی ہے۔ پریم چند کے نمائندہ افسانوں میں "بڑے گھر کی بیٹی" (مطبوعہ ۱۹۱۲ء) "روشنی"، "گلی ڈنڈا"، اور "کفن" نمایاں ہیں[1]۔

سلطان حیدر جوش، سہیل عظیم آبادی اور اختر اور ینوی کے نام پریم چند کی فوری EXTENSION کے حوالے سے نمایاں ہیں۔ اس میں سلطان حیدر جوش کی انفرادیت شگفتگی بیان اور افسانے میں معاشرتی اصلاح نگاری کے سبب ہے جبکہ مدینۃ الاولیاء بدایوں ان کے افسانوں کے لیے لینڈ اسکیپ فراہم کرتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانے بہار سے متعلق ہیں۔ لینڈ اسکیپ کا ٹھہراؤ اور سکون سہیل عظیم آبادی نے افسانوں میں بہار کے دیہات اور شہر کی فضا کو یکجا کر کے دکھایا ہے اور ایسے میں معاشرتی اور معاشی ناانصافیاں موضوع خاص ہیں۔ یہ صورتِ حال آخری افسانوی مجموعے "تین تصویریں" تک چلی آئی ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کی تکنیک خصوصی مطالعہ کی طالب ہے جبکہ ان کے ہاں پہلی بار افسانہ بیان کرنے کے روشنی انداز کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ یہ انحراف ایک طرف تو پلاٹ کی سطح پر ہے اور دوسری طرف

---

[1] مجموعے "سوزِ وطن" "سیر درویش" "پریم پچیسی" "پریم بتیسی" "پریم چالیسی" "راہ ماہ" "دیہات کے افسانے" "واردات" "فردوسِ خیال۔ خواب و خیال، آخری تحفہ، بازیافت، دودھ کی قیمت، خاک و پروانہ، چوگان اور دوسرے افسانے۔ سیر ان، میرے بہترین افسانے، مسافر اور دوسرے افسانے۔

کہانی کی اٹھان، ارتقاء اور منتہا کی پیش کاری ہیں۔ سہیل کے افسانوں سے متوقع نتائج کبھی برآمد نہیں ہوتے۔ اس کی نمایاں مثال مجموعہ "الاؤ" ہے۔

اختر اور ینوی[1] کے افسانوں کا منظرنامہ بھی کم و بیش وہی ہے جو سہیل عظیم آبادی کے افسانوں کا رہا۔ اختر اورینوی نے بہار کے دیہات میں مالک اور مزارع کی کشمکش کو شدومد کے ساتھ پیش کیا۔ جب شہر کو موضوع بنایا تو کچلے ہوئے طبقے کی زندگی پیش کی۔ (مثالیں "گندے انڈے"، "اب؟"، "جوئے شیر"، "بے بس" وغیرہ) البتہ دیہات اور شہر کے نچلے طبقے کی زندگی کی پیش کش میں اختر اورینوی خاص طرح کی جذباتیت کا شکار ہوئے ہیں جس کی مثالیں، مجموعہ "منظر و پس منظر" میں کثرت سے ملتی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں "بیل گاڑی" اور "تسکین حسرت" ہیں۔ ان افسانوں میں مارکس ازم کا پرچار پمفلٹ بازی بن گیا ہے

"کلو کا سینہ اپنے قہر کی آگ سے پھنک رہا تھا۔ اس کا جی چاہا کہ ان سارے بنگلے اور کوٹھیوں کے رہنے والوں کے سر پر دنیا بھر کے گندے انڈے لا کر پٹک دے"۔

(گندے انڈے)

"کلیاں اور کانٹے" میں نسبتاً بردباری اور ٹھہراؤ ملتا ہے اور توازن کی اعلیٰ ترین مثال افسانہ "کیچلیاں اور بال جبریل" ہے۔ اختر اورینوی نے زندگی کی تصوراتی ترجمانی اس صورت کی ہے کہ زندگی کی بے کیفی اور اکتاہٹ میں سے زندگی کی اُمنگ کی تلاش ممکن ہوسکے۔

افسانوی روایت میں یلدرم کی فوری EXTENSION میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) ل۔ احمد اکبر آبادی، مسز عبدالقادر اور نصیر حسین خیال کے نام نمایاں ہیں۔

رومانیت کے یہ ابتدائی نمائندے مزاج کے اعتبار سے رومانی رویہ رکھتے تھے نیز وسیع مطالعے کے سبب بین الاقوامی سطح پر رواں (۱۹ ویں صدی کا اواخر) رومانی تحریک سے اثر پذیر ہونے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ آسکر وائلڈ کی جمال پرستی، ٹیگور کی متصوفانہ و شاعرانہ نثر، ورڈز ورتھ کی فطرت پرستی اور رائیڈر ہیگرڈ اور عمر خیام کے عالمگیر اثرات ان افسانہ نگاروں کے ہاں "رومانی انفرادیت" کے جاندار افسانوں کا باعث بنے۔

نیاز کے افسانوں میں عشق کی رمزیں اور حسن کی توصیف کا ترانہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے نیاز نے خصوصی طور پر خواص کے طبقے سے کردار چنے اور اس طرح پریم چند کے

---

[1] افسانوی مجموعے کلیاں اور کانٹے۔ منظر و پس منظر

CAMP FOLLOWERS کے متوازی رُومانی رو چل نکلی۔

نیاز فتح پوری[1] کے افسانوں کی ایک قسم اپنے موضوعات کے اعتبار سے مذہب، رنگ اور نسل سے اوپر اُٹھ کر انسانیت کے وسیع تر دائرے کی تشکیل چاہتی ہے۔ اس ضمن میں تین افسانوں کا مجموعہ "نقاب اٹھ جانے کے بعد" اہمیت رکھتا ہے۔ ان تینوں افسانوں کے مرکزی کرداروں (مولانا وارث علی کاظمی قادری، خواجہ سرور شاہ نظامی، مولوی حکیم ناظم صاحب ناظم یتیم خانہ) کا شمار ہندوستان کے جید علماء کرام اور ہادیان طریقت میں ہوتا ہے۔ جب کہ ہر تین اصحاب کی نجی اور اجتماعی زندگی کی لغزشیں ان افسانوں میں شمار کی گئی ہیں۔ اس ضمن میں ادبی مقالات کے مجموعوں "نگارستان" اور "جمالستان" میں شامل افسانے بھی اہم ہیں جن میں اجتماعی معاشرتی سوالات اٹھا کر مسائل کے حل کی جانب اشارے کیے گئے ہیں۔ رومانی رویّہ کے سبب نیاز کے ان افسانوں میں زیریں لہر نہیں کھو کھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف نفرت کی ہے۔ مجموعہ "شہلستان کا تفرّہ کو ہریں اور دوسرے افسانے" جس میں "دنیا کا اولین بت ساز" "زہرہ کا ایک پجاری" اور "قربان گاہِ حُسن" شامل ہیں، اپنی خالص رُومانیت اور اسلوب بیان کے باعث اہم ہے۔ "اسے قبول کر اور جس وقت میں رومال کو تیسری بار جنبش دوں اپنی خدمت تکمیل کے ساتھ انجام دے"۔

یہ کہا اور اپنا سر تختہ پر رکھ دیا۔ شہزادہ نے سر رکھتے ہی اپنے رومال کو پہلی بار جنبش دی اور جلاد مستعد کھڑا ہو گیا۔ جب شہزادہ نے دوسرا اشارہ کیا تو اس نے تلوار سونت لی، اور اس کے بعد ہی تیسرے اشارے پر ہوا میں شہزادے کے سر پر ایک چمک سی پیدا ہوئی اور تلوار اس کی گردن میں پیوست ہو گئی۔ ہجوم میں ایک شور پیدا ہوا دیکھنے والوں کے چہرے متغیر ہو گئے اور دلوں پر حسرت و تاسف کا ایک گہرا سکوت مستولی ہو گیا۔ مرانڈا بے ہوش تھی"۔

(قربان گاہِ حُسن)

وارفتہ نوائی کا شاہکار طویل افسانہ "ایک شاعر کا انجام" (مطبوعہ ۱۹۳۰ء) بھی اسی ذیل میں نمایاں مثال ہے جو دسمبر ۱۹۱۲ء کی تخلیق ہے۔ نیاز نے رُومانی بیان کے لیے قدیم رومانی قصّوں کو بھی چُنا ہے (مثلاً لیس[؟] "کے پُر اور سا گی"، "زاہد محبت" اور "صحرا کا گلاب") اسی طرح افسانوی مجموعہ "حُسن کی عیاریاں" تاریخ کے گم شدہ اوراق سے رومان اور حقائق کی بازیافت ہے۔

---

[1] نیاز کا پہلا افسانہ "ایک پارسی دوشیزہ کو دیکھ کر" ۱۹۱۵ء میں طبع ہوا۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کی رومانی فضا مخصوص نفسیاتی اور فلسفیانہ نظام کے تحت ہے، خصوصاً ایگلز کے اثرات نمایاں ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کا خاص موضوع محبت اور اس کے متعلقات ہیں جنہیں روحانیت سے ملا کر انوکھی معنویت دے دی گئی ہے۔ یہاں محبت کا المیہ انجام اہم ہے اور نفسیاتی انفرادیت نمایاں ترین وصف۔

مجنوں گورکھپوری کے افسانوں میں یوپی کے سفید پوش طبقے اور با عزت روزگار ہستیوں سے افسانوی کردار ڈھالے گئے ہیں۔ یہ فلسفی، شاعر اور زندگی کرنے کی وسیع معلومات کے حامل افراد ہیں۔ واضح رہے کہ قیسی رام پوری کا نام اسی روایت کی کڑی ہے۔

مجنوں کی رومان پسندی اور کرداری سطح پر جذباتیت مخصوص علمی بحث مباحثے کے ساتھ شعر کا لحن لیے ہوئے ہے (مثال "شکست بے صدا" اور "کفن پوش") بعض اوقات افسانے میں رواں فلسفیانہ بحثیں اصل کہانی سے کٹی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور محض علم کا اظہار رہ جاتا ہے۔

> "سب سے پہلے یہ بتا دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میرے دماغ میں کوئی فتور نہیں ہے، اور نہ وہم پرست ہوں جیسا کہ اکثر ناظرین کو شبہ پیدا ہو جائے گا۔ میں نفسیات کا ماہر سمجھا جاتا ہوں۔ میں نے قوائے انسانی اور ان کے افعال کا پورا پورا مطالعہ کیا ہے۔ میں فلسفہ اور منطق کی تکمیل کر چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ سینکڑوں کو ان علوم میں سبق دے چکا ہوں یعنی مدتوں سے پروفیسری کر رہا ہوں البتہ میں صرف علمی اصطلاحوں میں نہیں الجھا......"
>
> ("تم میرے ہو" سے اقتباس)

"کفن پوش" مجنوں[1] کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ان افسانوں کی تکنیک ایک زمانے تک قابل توجہ رہی ہے اور افسانوں میں باطنیت کا موضوع بھی۔ بیانیہ انداز میں مجنوں کا یہ اضافہ کہلائے گا کہ ان کے افسانوں کی ابتدا دراصل کہانی کی انتہا ہوتی ہے اور سارا افسانہ فلیش بیک ٹیکنیک کا شاہکار ہوتے ہوئے اپنے اختتام پر المناک منظر یا دکھی کر دینے والی صورت حال سے دوچار کرتا ہے۔

جسے المیہ کا منطقی انجام کہنا چاہیے۔ مجنوں گورکھپوری کے ہاں تپ دق کی شکار "محبت" زل

---

[1] "زیدی کا حشر" ۲۳ نومبر ۱۹۲۵ء دیگر مجموعے: سمن پوش، خواب و خیال، مجنوں کے افسانے، نقش ناہید، سوگوار شباب، حسن بختی، شراب، سر گزشت۔
سوگوار شباب، حسن ناہید، مجنوں کے افسانے، کفن پوش

سے خون تھوکتی آتی ہے۔ یہ حزنیہ انجام کی روایت، سدرشن، علی عباس حسینی اور حامد علی خاں سے ہوتی ہوئی رواں پس منظر کے رومانی افسانے تک چلی آئی۔

حجاب امتیاز علی (اسماعیل) کا نام رومانی کردار نگاری اور فضا بندی کے اعتبار سے رومانی افسانے کا نقطۂ عروج ہے۔ اجنبیت کا احساس پہلی بار حجاب کے افسانوں میں ظاہر ہوا، اس پر مستزد حجاب کے افسانوں کا رومان پرور اور سحر آفریں ماحول تھا۔

ہندوستان کے جنوب میں ضلع کرشنا، دریائے گوداوری کے کنارے فرسا پور کے مضافات حجاب کے افسانوں کے لیے لینڈ اسکیپ مہیا کرتے ہیں۔ جہاں کنول کے مہکتے پھولوں سے بھرے تالاب اور دھان کے گہرے سبز کھیت لہلہاتے۔ کیوڑے کے جنگل، تاڑ کے نمایاں درخت اور ٹھہرے ہوئے پانی میں گہرے گلابی پروں والی قد آدم حواصلیں، جو سارا سارا دن ایک ٹانگ پر سرنگوں کھڑی رہتی تھیں۔ کالی مچھیاں اور کالی سنگھاپوری مینائیں اور اس پر کالی راتوں میں دریا کے دونوں کناروں پر اگیا بتیال کی ہیبت ناکی۔ حجاب نے پہلی بار بصری رومانیت کا تجربہ کیا۔ ایسے میں مولانا راشد الخیری کی المناک اور نیاز کی رومانی کہانیوں کے اثرات کا نتیجہ "ڈاکٹر گار"، "چچالوٹ" اور "دادی زبیدہ" جیسے پُر اسرار اور روحی، صبوحی، صوفی اور ریحانی جیسے رومانی نسوانی کرداروں کی صورت ظاہر ہوا۔

حجاب امتیاز علی کے منفرد رومانی انداز نگارش میں تراشی ہوئی تشبیہیں، استعارے اور تراکیب کا ورتارا قابل لحاظ ہے۔ حجاب نے اپنے تازہ افسانوں میں زندگی کے تلخ ترین حقائق کا اظہار بھی کیا ہے۔ (مثالیں: "بے اننگ گیسٹ" اور "معاصر میں ظہور ترتیب") لیکن اس کے افسانوں کی پُر اسرار طلسمی فضا قائم و دائم ہے۔[1]

مسز عبدالقادر کا اولین افسانوی مجموعہ "لاشوں کا شہر اور دوسرے افسانے" ۱۹۲۶ء میں چھپا۔ "لاشوں کا شہر" سے "صدائے جرس" تک کے افسانوں پر ایڈگر ایلن پو کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں خصوصاً افسانہ "بلائے ناگہاں" اور پو کے BLACK CAT کی مماثلت توجہ طلب ہے۔ پو کے افسانے میں مکان جل گیا لیکن دیوار پر جس میں قہر و غضب کے عالم میں بلی کو چُن دیا گیا تھا، بلی کی شبیہ ابھر آئی، یہ مجبور و مقہور حیوان کا انتقام تھا۔ جبکہ "بلائے ناگہاں" میں دیوار سے شیر کی تصویر غائب ہو جاتی ہے۔ اور یہیں اُس وقت ایک دوسرا ہی خون آشامیوں کی ابتداء کرتا ہے۔

---

[1] مجموعے: "میری ناتمام محبت"، "ڈاکٹر گار کے افسانے"، "صنوبر کے سائے"، "وہ بہاریں یہ خزاں"، "ممی خانہ"، "اندھیرا خواب"، "کالی حویلی اور دوسرے عبرت ناک افسانے"۔

"وادیٔ قاف" کے افسانے مناظرِ فطرت اور "راہبہ" کے افسانے دنیا کی گمنام سیاحت گاہوں کے حوالے سے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان افسانوں میں قہارِ فطرت اور انسانی زندگی کی جدوجہد خصوصی موضوع رہا ہے۔

> "اس کا بدن بخار سے پھنک رہا تھا۔ اس کی آنکھیں لال انگارہ ہو رہی تھیں۔ ادھر اُدھر سر پٹکتا تھا اور "مجھے بچاؤ بچاؤ" کہہ کر جگر خراش چیخیں مارتا، کبھی کہتا "ہائے چچی حفیظ گرم سلاخوں سے میرا بدن داغ رہی ہے"۔ کبھی کہتا "ریشمہ مجھے آتشیں بھالا نہ مارو۔ ہائے مجھے دوزخ کے فرشتے پابجولاں کر کے لے چلے ہیں، مجھے چھڑاؤ"۔ غرض کہ اسی طرح چیختا چلاتا صبح کے وقت مر گیا۔ ادھر طوفان بھی تھم گیا تھا"۔

("پاداشِ عمل" سے اقتباس)

افسانہ نگاروں کی اوّلین نسل میں ایک گروہ ایسا بھی ہے جس کے افسانے پریم چند کی حقیقت پسندی، انقلاب پسندی اور یلدرم کی رومانویت کا سنگم ہیں۔ ان افسانوں میں موضوعات اور لینڈ اسکیپ کا حوالہ پریم چند کا ہے اور افسانوی تدبیر کاری یلدرم کے زیرِ اثر۔ البتہ ان افسانوں پر ڈکنز اور ٹامس ہارڈی کے اثرات کی تلاش ایک الگ مطالعہ ہے۔ افسانہ نگاروں کے اس گروہ میں پنڈت بدری ناتھ سدرشن (سہاشہ سدرشن) اعظم کریوی، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، حامد اللہ افسر اور اپندر ناتھ اشک کے نام نمایاں ہیں۔

سدرشن، لہجے کے اعتبار سے رومانی ہیں اور اُن کا اظہار شاعرانہ، تشبیہات سے انسانی جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے سدرشن نے اُردو افسانے میں نفسیاتی تجزیہ کی بنیاد رکھی اور ڈھکی چھپی نفسیاتی الجھنوں پر سے پردے اٹھائے۔ یہاں اہمیت کے قابل بات یہ ہے کہ سدرشن کے کردار طے شدہ نفسیات کے حامل نہیں ہیں۔ ارد گرد کا تبدیل ہوتا ہوا ماحول ان کی شخصیت سازی کرتا ہے۔

سدرشن کے افسانوں کا خصوصی موضوع شہر کا ہندو سفید پوش طبقہ ہے اور اس کی زندگی کا تفصیلی مطالعہ۔ (مثال "اپنی طرف دیکھ کر"، "صدائے جگر خراش" اور "خانہ داری سبق")

دیہات کی سیاسی بیداری دوسرا موضوع ہے جو سراسر پریم چند کے تتبع میں آیا۔

سدرشن کا زندگی کے بارے میں نقطۂ نظر صوفیانہ ہے۔ ان کے کردار زندگی کا تلخ تجربہ کر کے لوبھ لالچ سے دور پیچھے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ قناعت پسندی کی انتہائی حدوں میں گم ہو

جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں افسانوی مجموعوں۔ "چندن"، "بہارستان"، "طائر خیال"، اور "سدا بہار پھول" میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں [1]۔

سدرشن اسیہ تاثر کا افسانہ لکھنے میں ایک منفرد اسکول کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے نناوے فی صد افسانے اسی تاثر کے حامل ہیں محض ایک مثال چودہ افسانوں کے مجموعے "چشم و چراغ" کی ہیں "سات افسانوں [2] کا اختتام مرکزی کرداروں کی موت پر ہوتا ہے" جبکہ "گھرے کھوٹے" کا مرکزی کردار آخر میں غائب ہو جاتا ہے۔

سدرشن کے افسانے نثر اور شاعری کے باہمی میل کی ابتدائی مثالوں میں شمار ہوں گے خصوصاً افسانہ "شاعر" کامیاب ترین کوشش ہے۔ ایک خامی جس کا شمار عام طور پر سدرشن کے افسانے ہوئے وہ افسانے کے اختتام سے پہلے مدعا کی آگہی ہو جاتا ہے، اور اس سے ضرور تاثر میں کمی واقع ہوئی۔

اس روایت میں اعظم کریوی [3] کا نام پوربی علاقے ضلع غازی پور (یوپی) کی کردار نگاری کے ضمن میں نمایاں ہے اور منفرد انداز یہ کہ اعظم کریوی اپنے افسانوی کرداروں کو ہر طرح کی چویشن میں ڈال کر انسانی کردار کا تفصیلی مطالعہ کرتے ہیں۔

کریوی کی کردار نگاری کا نمایاں وصف کردار کی سچی پیش کش ہے اور اس کے باعث افسانہ نگار جذبے کی شدت سے بچ گیا۔ نتیجتاً انسانی جذبات کی گہری تصویر کشی ممکن ہوئی۔

اعظم کریوی کے ہاں زبان کا ورتارا خصوصیات کا حامل ہے۔ اس کے ہاں فارسی اور ہندی کے قصبین کے درمیان ایک نئے لہجے کی دریافت ہوئی جو ان کے مخصوص دیہاتی لینڈ اسکیپ کے لہجے سے قریب تر تھا۔ دیہات کی سادگی میں انسانی زندگی اور اس کے معاشی پہلو کو اعظم کریوی کے ہاں خصوصی موضوع بنایا گیا ہے۔

علی عباس حسینی کے ہاں حقیقت پسندی میں رومانیت اور مثالیت کے گہرے رنگ نمایاں ہیں لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہنا پڑتا ہے کہ اس روایت کا سب سے معتبر نام بھی علی عباس حسینی کا ہی ہے۔ اس کا باعث علی عباس حسینی کا طویل ادبی سفر ہے۔ (تقریباً ساٹھ سال کی

---

[1] دیگر مجموعے قوس قزح۔ سولہ سنگھار

[2] "نئی دلی کا آخری چراغ"، "دو عورتیں"، "زوج کی آگ"، "مذہب کی چوکھٹ پر"، "قلب وعدہ"، "حسرت دیاس" اور "ہوس جاہ"۔

[3] مجموعے: "شیخ و برہمن"، "کنول"۔

قلم کاری کا نتیجہ)[1] جو ایسے سلیقہ میں ڈھل گیا جو حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیت کی اس روایت میں حُسن بیان کی انتہائی حدوں کو چھو آیا (مثالیں: "سیلہ گھوسی" ، "رفیق تنہائی")۔

اس روایت میں شمولیت کی گنجائش علی عباس حسینی کی دردمندی نے نکالی جس کی نمایاں مثال افسانہ "سیلاب کی راتیں" ہے۔

حسینی کے افسانوں کی ابتدا خالصتاً رومانیت اور شاعرانہ انداز نگارش سے ہوئی، جس کی مثالیں "جذب کامل" (اوّلین افسانہ۔ تخلیق ۱۸ یا ۱۹۱۷ء) اور "پژمردہ کلیاں" ہیں۔ "جذب کامل" رسالہ "زمانہ" کانپور ۱۹۲۳ء میں چھپا۔

علی عباس حسینی کے افسانے طبعی تلون اور بے باک حقیقت نگاری کی مثالیں بھی سامنے لاتے ہیں۔ (مثال: مجموعہ "باسی پھول") جبکہ شگفتگی تحریر کا باعث ان کی طبعی ظرافت بنی۔ حسینی نے ہندوستان کے شہر اور دیہات کی اجتماعی تحریکات کو موضوع بنایا (مثالیں: "وکیل اور عشق" اور "میخانہ") جبکہ نفسیات کے بھرپور ادراک کی مثالوں میں افسانہ "بوڑھا بابا" اور "بہو کی قسمی" ہیں۔ حسینی کے ہاں کرداروں کا تنوع قابل لحاظ ہے خصوصاً "چینی" کی اینگلو انڈین لڑکی، "بدلہ" کی انگریز خاتون، "حُسن رہ گزر" کی نامعلوم مجبور، "سیلاب کی راتیں" کا مرد مرکزی کردار اور "پہرے دار" کے شوہر نامدار کی کردار نگاری ہے۔

> "رومان بھی زندگی کی ایک تلخ حقیقت ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ اس کی کلفتوں کو چھپایا جائے۔ میں ایسا دن نہیں چاہتا جس کی کوئی رات نہ ہو اور نہ اس نیند کا قائل ہوں جس میں سپنے نہیں دکھائی دیتے"۔
>
> (اختر حسین رائے پوری)

سب رُومان پسندوں نے رُومان کو کلاسیکیت کی نہیں حقیقت پسندی کی ضد خیال کیا ہے۔

---

[1] علی عباس حسینی کی مثال بھی ہنس، پانڈے، چندر اور چاسوکی ہے جو ایک تحریک سے اگلی تحریک میں جست لگاتے گئے۔ پہلے رومانی عہد پھر ذہن کا رستہ، اس کے بعد تو کلی آرٹ برائے آرٹ اور آخر میں علامت نگاری۔ رسل نے پل ۹۵ ویں سالگرہ پر جے ایس مل سے کہا "یہ میری زندگی کا نیا دن ہے"۔ جے۔ ایس مل سے مراد کیپ ٹاؤن کا ایڈیٹر (۱۹۲۳ء) اور برطانیہ کا وزیر جنگ (۱۹۲۳ء) جان جیکسن مل (پ۔ ۱۹۰۱ء) ہے۔

[2] مجموعے "رفیق تنہائی"، "آئی سی ایس"، "یہ کچھ ہنسی نہیں"، "باسی پھول"، "میلہ گھومنی"، "الجھے دھاگے"، کا نتوں میں پھول"، "ہمارا گاؤں" اور "ندیا کے کنارے"۔

جبکہ اختر حسین رائے پوری رومان اور حقیقت پسندی دونوں کی جانب بازو پھیلائے ہوئے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے میں نے اختر حسین رائے پوری کو رومان پسندوں میں شمار نہیں کیا۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنے افسانوی مجموعے "محبت اور نفرت" میں اپنے افسانوں کو یہی دو عنوانات دیے۔ "محبت" کے افسانے رومانی ہونے کے ساتھ ساتھ نثر میں شعریت کی جستجو کرتے ہیں جبکہ "نفرت" کے افسانے حقیقت پسندی کی مثال ہیں۔ افسانوی تدبیر کاری کی یہی دو انتہائیں مجموعہ "زندگی کا میلہ" میں بھی نمایاں ہیں۔ جنسی اور اخلاقی پستی پر اختر حسین رائے پوری کا طنز بہت گہرا ہے اور "زندگی کا میلہ" کے افسانے اپنے کرداروں کی بے سبب منفی، تلخ کامی اور گرد و پیش کی صورت حال سے شدید بیزاری کے مظہر ہیں۔[1]

اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں لینڈ اسکیپ کا تحرک خصوصی طور پر توجہ طلب ہے۔ ایک طرف افسانہ "کافرستان کی شہزادی" چترال کی وادی بمبریت سے متعلق ہے اور دوسری طرف "دل کا اندھیرا"، جنگ عظیم کے فوراً بعد کے پیرس کی پیش کش۔ اختر حسین رائے پوری کا رومانوی زاویہ میں داستانوی انداز بہت نمایاں ہے:

> "کافرستان کی شہزادی کا جسم نازنین ایک صندوق میں بند کر کے کسی پہاڑ پر رکھ دیا گیا ہے۔ امیلیا نے کسی سے شادی کر لی اور پیرس کے کسی ریستوران میں اس روز ایک دوسرے کو دیکھ کر بھی نہ پہچان سکے۔ نوجوانی میں برگد کے پیڑ کی چوٹی پر چڑھتے تھے اور نہ جانتے تھے کہ اس ہنسی کی صدائے بازگشت آج سنیں گے"۔
>
> ("زندگی کا میلہ" سے اقتباس)

حامد اللہ افسر نے مندرجہ بالا کے برعکس مسلم متوسط طبقے کو موضوع بنایا اور اختر حسین رائے پوری کی طرح ذہنی پستی اور سیاسی امور میں نا سمجھی پر طنز کیا۔

اس روایت میں آخری نام اوپندر ناتھ اشک کا ہے۔ اشک، علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، سدرشن اور سہیل عظیم آبادی کی طرح منزل بہ منزل افسانے کی تکنیکی اور موضوعاتی تدبیر کاری کی کروٹوں کا ساتھ دیتے چلے آئے ہیں۔ اور یہ سفر بہت طویل ہے (پہلا مجموعہ "نورتن" ۱۹۳۰ء)

۱۔ تیسرا افسانوی مجموعہ "آگ اور آنسو" ۲۔ دلی کا جوگی اور دیگر افسانے ۳۔ افسانوی مجموعے نورتن، عورت کی فطرت، ذاتی، چٹان، ناسور، قفس، کالے صاحب، پتنگ، ۴۔ افسانوی مجموعے جنسی سوال اور دوسرے افسانے، دلگداز افسانے، دلچسپ افسانے، شعلۂ سنگ، رنگین چھینٹے، والدوں کی مصیبت، عورتوں کے احساسات، دنیا کی حور، اشک کے شہ پارے، رات کا سورج

اشک کی رومان پسندی مجموعہ "ناسور" میں ظاہر ہوئی البتہ ان افسانوں کی تخلیقی نفد کے باوجود اصلاح پسندی کا جذبہ انہیں سلطان حیدر جوش کی طرف لے گیا۔ اس سے پہلے اوپندر ناتھ اشک کا شمار خاصتاً پریم چند کے کیمپ کا فوروز میں ہوتا ہے اور اس کی مثالیں "نورتن" اور "عورت کی فطرت" (مطبوعہ ۱۹۳۳ء) تک ملتی ہیں۔

عنظ کے لئی ذمستقل استعمال کی طرف حیات اللہ انصاری کی طرح اوپندر ناتھ اشک نے بہت پہلے توجہ دی۔

اوپندر ناتھ اشک کے دیگر افسانوی مجموعوں "کونپل"، "ڈاچی"، "قفس"، "چٹان" اور "پنگ" کے خصوصی موضوعات دو ہیں، عورت اور ہندوؤں کے متوسط گھرانے کی ذہنیت، مروّج رسومات اور زندگی گزارنے کے رویّے۔ ایسے میں اشک نے زندگی کی نفسیاتی حقیقت بھی خوب کی ہے۔

ایک رویّہ جو اُردو افسانے کی ابتداء میں ہی بہت زور و شور کے ساتھ سامنے آیا اس کی داغ بیل سلطان حیدر جوش کے سپاٹ ناصحانہ انداز سے پڑی۔ یہ پریم چند کے تبلیغی جذبہ کا انتہائی غلبہ رہا اور اس سے معاشرتی اصلاح نگاری کی تحریک افسانے میں چل نکلی جس کا اگلا قدم ترقی پسند تحریک تھا۔

معاشرتی اصلاح پسند افسانہ نگاروں میں نمایاں نام سلطان حیدر جوش، راشد الخیری، قاضی عبدالغفار، میرزا ادیب، حکیم یوسف حسن، حامد اللہ افسر، صادق الخیری، اوپندر ناتھ اشک اور احمد شجاع کے ہیں۔

سلطان حیدر جوش اس اصلاح پسندرویّہ کا ابتدائی نام ہے۔ جوش نے معاشرتی سطح پر مغرب کی تقلید پر بے باک تنقید کی جس کے اثرات ردِّعمل کے طور پر احمد علی کے "شعلے" تک بہت نمایاں ہیں۔

جوش کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بدایوں اور مضافاتی علاقہ ہے جس میں گرد و پیش کی سوسائٹی کے عیوب کی تلاش کی گئی ہے جس کی اصلاح مقصود ہے۔ ان کا طنزیہ انداز افسانے میں کھل کر سامنے آیا اور بعض مقامات پر افسانے کو ناصحانہ تقریر بنا گیا

راشد الخیری کا نام اصلاحِ معاشرت اور حقوقِ نسواں کے لیے جدوجہد کے سلسلے کی کڑی ہے۔ راشد الخیری کے ہاں متوسط طبقے کی پیش کش میں عورت موضوعِ خاص ہے اور آزادیِ نسواں

۱۔ مجموعے۔ جوش فکر، فسانۂ جوش۔

مقصد خاص، اس کے حصول کے لیے عورت کی مظلومیت کو انتہائی دردمندی کے ساتھ سامنے لائے (مثال: مضامین اور افسانوں کا مجموعہ "قطراتِ اشک")، اکثر اوقات فن نے میں رواں جذباتیت کے دھارے نے افسانے کے وحدت تاثر کو مجروح کیا ہے۔ سبق آموز، اصلاحی افسانوں میں "چہار عالم" اپنی انوکھی تدبیر کاری کے سبب نمایاں ہے۔ جس میں کہانی کی ابتدا تاڑ کے درخت پر چڑیے کے گھونسلے سے ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ ساری کائنات پر محیط ہو جاتی ہے۔

قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب کے بارے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے اور وہ یہ کہ ان دونوں افسانہ نگاروں کا لہجہ رومانی ہے، رویے کے اعتبار سے قاضی کا "لیلیٰ کے خطوط" اور میرزا ادیب کا "صحرا نورد کے خطوط" رومانی نہیں کہلائیں گے۔ یہ دونوں مجموعے معاشرتی اصلاح پسندی اور جذباتیت کے تیز دھاروں میں ڈانواں ڈول رہے اور افسانوں میں وحدت تاثر برقرار رکھنے کے لیے قاضی عبدالغفار اور میرزا ادیب نے داستان اور ناول کی فارم برتی۔ قاضی عبدالغفار کا افسانوی مجموعہ "عجیب" اس کی مثال ہے۔ مجموعے میں جہاں گرد (چاہ نخشب) میر صاحب (رویائے صادقہ) صحرا نورد (کھلونا) اور ایڈیٹر صاحب (ہرجائی) کے فرضی ناموں سے لکھا گیا ہے۔

> "کاش مرد جو علم و فضل کا سب سے زیادہ کم فہم مدعی ہے۔ چند ایک لمحے عورت کی نفسیات کا مطالعہ کرنے میں گزارے۔ صرف چند لمحے جو صنف اعلیٰ کے قدیم تعصبات سے پاک ہوں"۔ (لیلیٰ کے خطوط)

"لیلیٰ کے خطوط" میں اصلاح پسندی اور مقصدیت اس درجہ غالب ہے کہ قاضی عبدالغفار ان خطوط کو ناول یا افسانہ تک کہلانا پسند نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں یہ صفحات اپنی شرح خود ہیں "ایک چھوٹا سا آئینہ جو ہندو پاک کے نام نہاد مصلحین قوم اور مذہبی رہنماؤں کے سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں"۔

ان خطوط میں تھکی ہوئی امیدیں اور خواہشیں، تھکے ہوئے ارادے اور حوصلے، تھکے ہوئے خیالات، تھکی ہوئی محبت، تھکے ہوئے جذبے، تھکا ہوا غم غرضیکہ ساری زندگی تھکن سے چور رہے۔ یہ زندہ رہنے کی خواہش ہے جو خودکشی کرنے والے کی آنکھوں میں ہم آخر لہراتی ہے۔ ان خطوط پر گوئٹے کے "ورتھر کی داستانِ غم" کا گہرا اثر ہے

مجموعہ "تین پیسے کی چھوکری" میں افسانہ "ڈپٹی صاحب کا کتا" اور "شراغ رساں" میں طنز کی کاٹ بہت نمایاں ہے اور اس پر قاضی عبدالغفار کا رومانی لہجہ کمال کی حدوں کو چھوتا ہوا "لیلیٰ

کے خطوط" کی داستانوی تدبیر کاری کے تسلسل میں "قیس" اور "گھوڑا" جیسے اہم قصے لکھے گئے ہیں۔

میرزا ادیب کا "صحرا نورد کے خطوط" سے "صحرا نورد کے رومان" تک کا سفر داستان کے بنیادی عناصر سے اپنا تعلق رفتہ رفتہ توڑنے کا سفر ہے۔ ان افسانوں کی تحیر آفرینی کہانی کہنے کی روایت میں خاص معنویت کی حامل ہے اور میرزا ادیب کے یہ افسانے اپنے عہد کے دو متحارب رویوں (فکری رومانیت اور حقیقت پسندی) میں توازن کی مثال ہیں۔

"کل صبح جب کہ آفتاب کی پہلی کرن ریگِ صحرا کی پیشانی کو چوم رہی تھی، میں ایک وادی کے نزدیک چشمے کے کنارے ٹھہر گیا، خیمہ لگایا اور ادھر اُدھر پھرنے لگا، اچانک میری نظر وادی میں ایک سنگِ مرمر کی تربت پر پڑی"۔

("افسانہ خونیں" سے اقتباس)

لق و دق صحرا، مصر، بابل اور نینوا کی غلام گردشوں کی نامانوس زمانی فضا اور عشقیہ قصے کے سبب یہ افسانے فکری رُومانیت کے کھاتے میں ڈالے گئے۔ حتیٰ کہ انہیں داستانیں تک کہا گیا، حالانکہ "ٹائپ" اجنبی کردار اور یکسر اجنبی ماحول کی واحد مثال افسانہ "سعادت کا قیدی" ہے۔ جبکہ دیگر افسانوں میں (مثال: "سیلِ حوادث"، اور "حکایتِ جنوں") معروض اور ماورا کا بُعد اس حد تک نہیں بڑھا کہ وہ داستان کہلائے۔

موضوعاتی سطح پر تنوع کے باوجود مجموعوں "جنگل" اور "کمبل" سے تازہ ترین افسانے "دیا اور چڑیا" تک معاشرتی اصلاح پسندی کا جذبہ پورے شدومد کے ساتھ کارفرما ہے[1]۔

حیات اللہ انصاری کے ہاں موضوعات کا تنوع، باریک بینی اور زبان کے ورتارے میں متین لہجہ خصوصیت کا حامل ہے۔ نمایاں مثالیں "پرواز"، "آخری کوشش"۔ حیات اللہ انصاری کے طویل افسانوں میں فارم ہمیشہ قابلِ تجدید رہی ہے اور حیات اللہ انصاری کا تمام فنِ افسانہ نگاری میں روایتی قواعد و ضوابط کی کڑی کسوٹی۔ "شکستہ کنگورے" انصاری کا نمائندہ افسانہ ہے۔ اصلاح پسندی کی اس روایت میں حیات اللہ طنز سے کام لیتے ہیں اور یہ طنز ان کی افسانوی تدبیر کاری میں بہت کم جگہ ضعف کا باعث بنا ہے۔ زبان سلیس، رواں اور طنز کی کاٹ لیے ہوئے ہے۔ مثالیں مجموعہ "انوکھی مصیبت" کے بیشتر افسانے[2]۔

---

[1] میرزا ادیب کے دیگر مجموعے دیواریں، لہو اور قالین، ساتواں چراغ، حسرتِ تعمیر

[2] دیگر افسانوی مجموعے بھرے بازار میں، شکستہ کنگورے

اس روایت میں صادق الخیری کا نیا پن نئے تقاضوں سے علاوہ رسم پیدا کرنے کی کوشش ہے اور عورت کا نفسیاتی مطالعہ (مثالیں "ذرہ ناشفتہ" اور "غنچۂ نارس") مشرقی معاشرت در عورت کے زندگی کرنے کا چلن صادق الخیری کا موضوع خاص ہے۔ یہاں اصلاح پسندی اور آزادیٔ نسواں کی تحریک کا اثر معاشرت کی جکڑ بندیوں پر طنز کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ ایک مثال "نشیمن" ہے۔

مجموعہ "بلقیس" [1] کے تمام تر افسانے اور "شمع انجمن" افسانوں کی ایک معقول تعداد راشد الخیری کے گہرے اثرات لیے ہوئے ہے۔ "شمع انجمن" سے "دھنک" کے افسانوں تک آتے آتے صادق الخیری کی شخصیت اپنے منفرد رنگوں کے ساتھ اظہار پانے لگی ہے۔

بمبئی کے قرب و جوار میں پھیلے جزیروں کا رومانی ماحول صادق الخیری کے افسانوں کی فضا بندی کرتا ہے جبکہ کرداروں کی پیش کش دہلی کے سفید پوش گھرانوں کی طرف سے ہے البتہ اکا دکا افسانے (مثال: "نگار خانۂ حسن") شہر کی معروف زندگی کی ناہمدگی بھی کرتے ہیں جہاں سرمایہ اور مزدور کی کشاکش رومانی اثرات کو زائل کرتی ہے۔ دہلی کی ٹکسالی زبان کا لوچ صادق الخیری کے افسانوں کا حصہ ہے۔

حکیم احمد شجاع [2] اور حکیم یوسف حسن [3] کے تمام تر افسانے اور حامد اللہ افسر اور اوپندر ناتھ کے متعدد افسانے اصلاح پسندی کی اسی روایت کا حصہ ہیں۔ احمد شجاع، یوسف حسن اور حامد اللہ افسر کے افسانے کرداری سطح پر خاص طرح کے معیار کی جستجو کرتے ہیں۔ حامد اللہ افسر کا افسانہ "لاٹری کا روپیہ" اور احمد شجاع کا "اندھا دیوتا" اس کی مثالیں ہیں۔ البتہ یوسف حسن (مجموعہ "سوسائٹی کے گناہ" مطبوعہ ۱۹۳۳ء) کے ہاں سماج میں مظلوم کے حال اور تلخ نوائی کے ساتھ انقلاب کی گونج بھی شامل ہو گئی ہے۔

اوپندر ناتھ اشک کا افسانوی مجموعہ "ڈاچی" انھیں اصلاح پسندوں سے اسی گروہ میں شامل کر دیتا ہے۔ البتہ ان افسانوں میں ہندوستان کی سیاسی بیداری کا بہترین شعور ان افسانوں کی اہمیت بڑھاتا ہے۔

اس اخلاق پسند جدید معاشرتی اصلاح کی روایت میں کاوش کا نکھری ہوئی مثالیں اور بھی ہیں۔

---

[1] دیگر مجموعے: جنت قمر، منتخب افسانے، جھنجھے، منجدھار، پاجی
[2] افسانوی مجموعہ: حسن کی قیمت
[3] افسانوی مجموعے: سوسائٹی کے گناہ، دوشیزہ

اس روایت میں یلدرم کے دو افسانے "ازدواجِ محبت" اور "نکاحِ ثانی" بھی شمار ہوں گے جن میں جنسی بے راہ روی کی نسبت بے لوث محبت کو کامیاب و کامران دکھایا گیا۔ دیگر مثالوں میں خواجہ حسن نظامی کا "شہزادی کو نصیحت" (مطبوعہ ۱۹۲۹ء نیرنگِ خیال) نیاز فتح پوری کا "کیوپڈ اور سائیکی" ل۔ احمد کا "جینٹ" عظیم بیگ چغتائی کا "آنکھوں کی مصیبت" اور مجنوں گورکھپوری کا "حسن پوش" نمایاں ہیں۔ اس روایت کے رواں بیں منظر میں عبدالرحمٰن چغتائی (مجموعے "کاجل" اور "لگان") اور عزیز ملک کے نام نمایاں ہیں چغتائی کا "بیٹو" اور عزیز ملک کا "اچھری" اس ضمن میں اہم افسانے ہیں۔

۱۹ویں صدی کا آغاز تھا، اُردو افسانے کی نمو کا عہد اور ترکی، فرانسیسی اور دیگر زبانوں سے ترجمے کا زمانہ۔ اولین افسانے جو اُردو میں منتقل ہوئے ترک افسانہ نگاروں خلیل رشدی اور مفاخر بے کے تھے اور انہیں "نشے کی پہلی ترنگ" (مطبوعہ "معارف" اکتوبر ۱۹۰۰ء) اور "فطرت جواہر دی" (مطبوعہ: "مخزن" جولائی ۱۹۰۱ء) کے ناموں سے سجاد حیدر یلدرم نے ترجمہ کیا۔

یلدرم، جلیل احمد قدوائی[1]، حامد علی خاں[2]، منصور احمد خاں، ل۔ احمد اکبر آبادی، محمد مجیب، مجشر عابدی[3] اور فضل حق قریشی[4] کے طبع زاد افسانوں کے علاوہ ہر ایک کی اہمیت ان کے ترجموں کے باعث بھی ہے۔ خواجہ منظور حسین[5]، جلیل قدوائی اور محمد مجیب نے دیگر روسی افسانے کے ساتھ چیخوف کو اُردو میں متعارف کروایا، حامد علی خاں نے انگریزی اور فرانسیسی کی چیدہ تخلیقات کا ترجمہ کیا اور بودلیئر کو متعارف کروایا۔ منصور احمد خان نے انگریزی، فرانسیسی، روسی، جرمن اور جاپانی زبانوں سے ترجمے کیے۔

یلدرم، مہاشہ سدرشن، جلیل احمد قدوائی، حامد علی خاں، ل۔ احمد، محمد مجیب، مجشر عابدی، فضل حق قریشی، عبدالقادر سروری، ظفر قریشی جیسے اہم اولین ترجمہ نگاروں کے بعد مولوی عنایت اللہ، محمد حسن عسکری، منٹو، انور عظیم، ع۔ انصاری اور محمد سلیم الرحمٰن نے ترجمے کو تخلیق کا درجہ دلانے کی سعی کی۔

ترجمہ نگاروں میں مولوی عنایت اللہ (فرانسیسی خصوصاً اناطول فرانس) ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری (سنسکرت) ڈاکٹر عابد حسین (یونانی) منہاج الدین اصلاحی (عربی) عزیز احمد

---

[1] سیر گل۔ اصنامِ خیالی
[2] مجموعہ افسانہائے عشق
[3] السادی مجموعہ محشرستان
[4] مجموعے آج کل کے افسانے آج کل کے رومان
[5] مجموعہ آسیہ اور دوسری کہانیاں۔

(اطالوی) محمد حسن عسکری (فرانسیسی۔ خصوصاً گستاؤ فلابیر اور ستاں دال) ریاض الحسن (جرمن) شاہد احمد دہلوی (ترجمہ خصوصاً مارس میتر لنک) منٹو (روسی) قرۃ العین حیدر (انگریزی، روسی) ابن انشاء (امریکن، چینی، جاپانی خصوصاً ایڈگر ایلن پو، پی شنگ اور موراساکی) انتظار حسین، انور عظیم، ظ۔ انصاری (روسی) محمد سلیم الرحمٰن (انگریزی۔ جرمن) نیز اپنی انفرادی حیثیت سے جو فن کار اُردو میں ترجمہ ہوئے ان میں گورکی (قاضی عبدالغفار) ٹیگور (سجاد ظہیر) بنکم چندر چٹرجی (مہاشہ سدرشن، فدا علی خاں، جوالا پرشاد برق، شوکت لعل ورمن اور گوری شنکر لال اختر) ہمسون (بشیر احمد رہبر[1]) خلیل جبران (بشیر ہندی۔ ابوالعلا چشتی اور حبیب اشعر) موپاساں (نوح ناروی اور سید قاسم محمود) بالزاک اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس (سیدہ جسیم ہمدانی) کے نام نمایاں ہیں۔ (یہ فہرست قطعاً نامکمل ہے) یوں دنیا بھر کا افسانہ اُردو میں منتقل ہوا اور اُردو افسانے کی روایت میں نئے موضوعات کی پیش کش کے ساتھ تکنیک کے تنوع کا باعث بنا۔

ل۔ احمد اکبرآبادی[2] اور جلیل قدوائی بعض اوقات ترجمہ اور طبع زاد افسانے کی ملی جلی شکلیں سامنے لاتے ہیں۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں یہ بات خصوصیت کے ساتھ روسی فضابندی کے حوالے سے سامنے آئی ہے۔ محض ایک مثال ل۔ احمد کے افسانے "بیوی" (مطبوعہ نقوش) سے دیکھیے۔ یہ کہانی افسانہ روسی افسانہ نگار PROMANOV سے بحذف و اضافہ مستعار ہے، البتہ ل۔ احمد اور جلیل قدوائی (مجموعہ: "اصنام خیالی") نے ایسی کہانیوں کا چناؤ کرتے وقت اپنے مزاج سے مطابقت کا ضرور خیال رکھا ہے۔ مثلاً PROMANOV کے قلم کی کاٹ اور طربیہ انداز ل۔ احمد کو بھی مرغوب ہے۔ نیز افسانوی تدبیر کاری میں نفسیاتی تصریحات دونوں افسانہ نگاروں کی پہچان ہے۔

ل۔ احمد، محشر عابدی اور فضل حق قریشی کے طبع زاد افسانوں میں اسی عہد کے دوسرے افسانہ نگاروں مثلاً کوثر چاند پوری (ابتدائی دور کے افسانے) اور طالب باغپتی کی طرح زندگی کی حقیقت پسندانہ رسائی کی کوشش، رومانی رنگ لیے ہوئے ہے۔ یوں افسانوں کی بُنت میں خاص طرح کا میکانکی انداز بھی در آیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کا پسندیدہ موضوع معاشرتی سطح پر طبقاتی کشمکش رہا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کے بعض افسانے جذبات سے مغلوب صورت حالات پیش کرتے ہیں۔ جس سے افسانے کی تعمیر کا توازن متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔

1۔ افسانوی مجموعے نیا افق۔ ہم لوگ۔ لب و تپ۔ (طبع زاد افسانے)

2۔ مجموعہ انشائے لطیف (افسانے۔ مضامین)

سال ۱۹۳۲ء افسانوی روایت میں نمایاں تبدیلیوں کا باعث تھا۔

۱۹۳۲ء میں پروفیسر محمد مجیب کا افسانوی مجموعہ "کیمیا گر" اردو افسانے کو نئی کروٹ دینے کے لیے بنیادیں فراہم کر گیا۔ روسی افسانہ نگاروں کے زیر اثر لکھے گئے تو افسانوں کا یہ مجموعہ مذہبی اور معاشرتی جکڑ بندیوں سے بغاوت کا اولین اعلان تھا۔ مجموعے کے زیادہ تر افسانے نوسٹلجیا کے زیر اثر گرد وپیش کے بکھرے ہوئے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی تھے اور ان کے زیریں لہر مارکس ازم کی تھی۔

اردو افسانے کا نیا موڑ اور روایت میں توسیع "انگارے" مرتبہ احمد علی (مطبوعہ ۱۹۳۲ء) کی اشاعت اور ضبطی ہے۔ یہ دس افسانوں کا مجموعہ تھا پانچ سجاد ظہیر کے، دو رشید جہاں، دو احمد علی اور ایک محمود الظفر کا۔ یہ تمام افسانے فرائیڈ کے ساتھ فرانسیسی فطرت نگاروں اور مارکس ازم کے اثرات کے تحت لکھے گئے تھے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ "انگارے" کے افسانے تدبیر کاری کے اعتبار سے جیمز جوائس، ڈی۔ ایچ لارنس اور فلابیر، موضوعاتی سطح پر فرائیڈ اور نظریاتی اعتبار سے مارکس سے متاثر تھے اور مذہب پر حملے شدید پابندیوں کا شدید رد عمل تھا۔ "انگارے" کے طرز اظہار کا ایک سبب موضوعات اور اظہار کے معاملے میں گھٹن تھی اور دوسری وجہ سلطان حیدر جوش کی معاشرتی اصلاح پسندی اور راشد الخیری کی آزادی نسواں تحریک کی مظلومیت۔

"انگارے" کے بھونچال کے ساتھ "شعلے" (از احمد علی) اور "عورت" (از رشید جہاں) کا باغیانہ رویہ سامنے آیا اور کسی حد تک توازن کی مثالیں بھی۔ مثال کے طور پر اختر حسین رائے پوری کا مجموعہ "محبت اور نفرت" علی سردار جعفری کا "منزل" علی عباس حسینی کا "میلہ گھومنی" اور قاضی عبد الغفار کا "تین پیسے کی چھوکری"۔ البتہ یہ افسانوی مجموعے ترقی پسندی کی جملہ علامات کے حامل ہیں۔

"انگارے" کی ضبطی کے بارے میں بعض تحریروں سے غلط فہمیاں پیدا کر دی گئی ہیں۔ غلط فہمیوں کی ابتدا "دلی کی شام" کے دیباچے از ایلڈرسن سے ہوتی ہے اور انتہا "اردو افسانے کے رجحانات" از محمد احسن فاروقی (مطبوعہ سیپ۔ افسانہ نمبر) ہے۔

درحقیقت ضبطی کی وجہ ایک ہی تھی کہ مذہبی جذبات کے مجروح ہونے کا اندیشہ تھا۔

"قیامت کے دن میں جانتا ہوں کیا ہوگا۔ یہی عورتیں وہاں چیخ و پکار مچائیں گی۔ وہ غمزے کریں گی، وہ آنکھیں ماریں گی کہ اللہ میاں بیچارے خود اپنی سفید داڑھی کھجانے لگیں"۔ (افسانے سے اقتباس)

اس افسانوں میں مذہبی علامت کی ہے۔

''موت یا آزادی؟''

''مجھے موت پسند ہے آزادی کوئی میرا پیٹ بھر دے''۔

''اُڑ گئی سونے کی چڑیا رہ گئی دُم ہاتھ میں۔ اب چاہتے ہیں کہ دُم بھی ہاتھ سے نکل جائے۔ دُم نہ چھوٹنے پائے۔

''شاباش ہے میرے پہلوان! لگائے جا زور! دُم چھوٹ گئی تو عزت گئی''۔

''کیا کہا! عزت؟ عزت لے کے چاٹنا ہے۔ سوکھی روٹی اور نمک کھا کر کیا بانکا جسم نکل آیا ہے۔ فاقہ ہو تو ہو پھر کیا کہنے، اور اچھا ہے، پھر تو عزت ہے اور عزت کے اوپر خداوند پاک .....''

(نیند نہیں آتی)

''انگارے'' میں مذہب، اقتصادیات اور سیاست باہم ایک ہیں اور اشتراکیت کے پرچار کے ساتھ مذہب پر شدید حملے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مذہبی لوگوں نے شدید احتجاج کیا اور ''انگارے'' کی کاپیاں اسٹالوں سے اٹھا کر مختلف شہروں میں جلائی گئیں۔ ''انگارے'' کے افسانہ نگاروں کو ''ICONCLAST'' کہا گیا اور روایات کے ان باغیوں کا سماجی بائیکاٹ کیا جانے لگا۔ بقول سجاد ظہیر:

''انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف بڑا سخت پراپیگنڈا کیا۔ حسب دستور مسجدوں میں ریزولیشن پاس ہوئے۔ عبدالماجد دریا بادی خم ٹھونک کر ہمارے خلاف اکھاڑے میں آ گئے، ہمیں قتل کرنے کی دھمکی دی گئی اور بالآخر صوبہ متحدہ کی حکومت سے اس کتاب کو ضبط کروا لیا گیا''۔ (روشنائی)

اس مجموعے کی ضبطی سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاسی جدوجہد کی تحریک نئے مرحلے تک آن پہنچی تھی۔ یہ مرحلہ طبقاتی تضاد کے شعور کا مرحلہ تھا۔ ''انگارے'' کی اشاعت سے حقیقت پسندانہ نقطہ نظر کو ترویج ملی۔ احمد علی کا افسانوی مجموعہ ''شعلے''[1] ۱۹۳۲ء میں چھپ کر سامنے آ گیا، اس طرح جنس کے دائرہ کو انفرادی سطح سے اٹھا کر پورے سماج تک پھیلا دیا گیا۔ اب رشید جہاں[2] کا افسانوی مجموعہ ''عورت'' اور احمد علی کا ''ہماری گلی'' سامنے آئے۔

---

[1] واضح رہے کہ اس مجموعے میں احمد علی کا مشہور افسانہ ''ہماری گلی'' شامل نہیں تھا ''ہماری گلی'' ۱۹۳۶ء میں چھپ۔

[2] افسانوی مجموعے: عورت اور دوسرے افسانے، وہ اور دوسرے افسانے، شعلہ جوالہ

"انگارے" اور "شعلے" کے افسانے ہندوستان کی سماجی، سیاسی اور مذہبی زندگی کے عجیب الخلقت شخصی خاکوں اور روحانی کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں:

"صاحب اور میم تو خدا وندی اسٹیشن پر اترتے ہیں کر گئے نہیں جاتے۔ ہاتھ میں ہاتھ
ڈالے گٹ مٹ کرتے چلے جاتے ہیں۔
ہمارے ہندوستانی بھائی بھی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر تکتے رہتے ہیں۔ کم بختوں کی
آنکھیں نہیں پھوٹ جاتیں۔ ایک میرے سے کہنے لگا:
"ذرا منہ بھی دکھا دو"۔ میں نے فوراً.....
"تو تم نے کیا نہیں دکھایا؟" کسی نے چھیڑا۔
"اللہ اللہ کرو خدا ... میں ان موؤں کو منہ دکھانے لگی تھی"۔
دلی بلیوں اچھلنے لگا (تیور بدل کر)
"سنتا ہے تو بیچ میں منہ تو کو"۔ ایک دم خاموشی چھا گئی"۔

("دلی کی سیر"......رشید جہاں)

تکنیک کے میدان میں احمد علی افسانے کا باعث بنے۔ انھوں نے افسانے کو ابتدائی سالوں میں ہی سرریلسٹ انداز سے متعارف کروایا (مثال "موت سے پہلے") اور آزاد تلازمہ خیال میں لارنس اور جوائس کی تدبیر کاری کے تحت اپنا اولین افسانہ "مہاوٹوں کی رات" (مطبوعہ ہمایوں ۱۹۳۲ء) تخلیق کیا اور بعد میں اسی تدبیر کاری کے تحت "ہماری گلی" لکھ کر آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا معیار قائم کر دیا۔

"اے کاش! وہ ہوتے، وہ ٹانگیں، ایک سرسبز درخت، گوشت اور ہڈی اور گودے
کا۔ اس کا رس خون سے زیادہ گرم اور اس کی کھال گوشت سے زیادہ نرم۔ ایک تنا،
سبک اور مضبوط اور دو ڈالیں اور ایک تنا، ایک دوسرے میں پیوند۔ ایک دوسرے
سے چمٹی ہوئی، ایک دوسرے میں ایک تیسری روح کی اُمید، ایک پوری زندگی کا
خزانہ، ایک لمحہ کا سرمایہ، پر ہستی میں ہستی کی طاقت۔ آہ! وہ ٹانگیں، وہ ناگ بل
کھائے ہوئے۔ اوس سے بھیگی ہوئی گھاس پر ست پڑے ہیں۔ ایک سوئی کے
ناکے میں تاگا اور دو انگلیاں تیز تیز چلتی ہوئی"۔

("مہاوٹوں کی رات" ...احمد علی ۔اقتباس)

"انگارے" اور "شعلے" سے پہلے کا اُردو افسانہ رفتہ رفتہ فکر اور جذبے کو ELEVATE

کرنے کی طرف قدم بڑھا رہا تھا کہ احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود الظفر کے افسانوں نے سنسنی خیزی کی طرح ڈال دی۔ قدیم سنسنی خیز داستانوں کا تربیت یافتہ ذہن اسے قبول کرنے کو تیار بیٹھا تھا۔ سنسنی خیزی کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا تو اس کے نتیجے میں منٹو کے ہاں افسانے کے اختتام پر دھماکہ اور ممتاز مفتی سے واجدہ تبسم تک افسانے کا اختتام انتہائی حیران کن صورت حالات سامنے لانے لگا۔

سگمنڈ فرائیڈ اور اس کے شاگردوں ڈاکٹر سٹیکل و کارل ژونگ کے اثرات مواد اور تکنیک دونوں میں تنوع کا باعث بنے۔ نفسیاتی الجھنوں کے ضمن میں ابتدائی نام احمد علی[1]، محمد حسن عسکری، منٹو، شیر محمد اختر[2]، عزیز احمد[3]، عصمت چغتائی اور ممتاز مفتی کے ہیں۔

احمد علی کے افسانوں میں قبر کا استعارہ معاشرتی جکڑ بندیوں اور گھٹن کا خوبصورت تخلیقی اظہار ہے۔ اور اس کے افسانوں میں ماتمی انداز لیے ہوئے یادوں کا دھارا اس کے منفرد اسلوب کی پہچان۔ سر رابرٹ ..... تدبیر کاری اور شعور کی رو کی افسانوی تدبیر کاری کا شمار احمد علی کی اولیات میں ہوگا۔ بیسویں صدی میں پہلی بار ڈرامائی سولو لاگ کا استعمال براؤننگ نے کیا تھا۔ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی "PROF ROCK"۔ احمد علی کے موضوعات میں ہندوستان کی اخلاقی اور سیاسی صورت حال، مسلم گھرانوں کی زندگی، مذہب اور مجموعی طور پر معاشی بے اطمینانی بہت اہم رہے ہیں (مثالیں: "بادل نہیں آتے" اور "مہاوٹوں کی رات" "مشعولہ" "انگارے") شعور کی رو ان کے افسانوں میں حال، ماضی اور مستقبل کو کبھی باہم یکجا کرتی ہے اور کبھی قطع۔ ایسے میں دہلی کی کروٹ لیتی ہوئی معاشرت اور مشرق و مغرب کا تمدنی، اخلاقی اور فکری تصادم عجیب و غریب اظہار پاتا ہے۔

شکست کا احساس (گزرے دنوں کی یاد) غم سیاسی اور جذباتی (دیار شوق) اور نتیجہ میں ISOLATION (مثال: "قید خانہ")۔ احمد علی کو ان موضوعات کی پیش کش میں انفرادیت بخشنے کا باعث ان کے افسانوں میں تنہائی اور افسردگی کی لہر ہے جس کی خوبصورت مثالیں "ہماری گلی" کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ "شعلے" مسائلی تحریروں کو افسانہ بنانے کا ایک جتن ہے جس میں بعض مقامات پر فنی تقاضوں سے پہلو تہی کی صورتیں بھی ملتی ہیں۔ کہانی پن اور کردار نگاری کی عمدہ مثالوں

---

[1] افسانوی مجموعے "شعلے" "ہماری گلی" "قید خانہ" "موت سے پہلے"

[2] افسانوی مجموعے "پاؤں" "سائے" "مجسمہ" "ہالوں میں"

[3] افسانوی مجموعے "رقص ناتمام" "بے کار دن بے کار راتیں"

میں "استاد شمو خاں" اور افسانہ "ہماری گلی" نمایاں ہیں۔ احمد علی کا نمائندہ افسانہ "میرا کمرہ" اُس عہد کے فرد کا ذہنی عکاس ہے۔ اس فرد نے زندگی کے بارے جو سوچا وہ ہندوستان میں مروّج سچائی کا معیار ٹھہرا۔

"ہم جو زندگی کے ہاتھوں میں کٹھ پتلیوں کے مانند ہیں۔ اس بات پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جس طرح اس کا جی چاہے ہم کو نچائے"۔

احمد علی کے اس فکری ارتکاز کی بازگشت ہم آج بھی اردو اور ہندی فکشن میں سنتے ہیں۔

محمد حسن عسکری کے تقریباً تمام افسانوی کردار اپنے گرد و پیش سے خاص طرح کی بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ بے زاری عمر کے تقاضوں، جذباتی یا فکری اختلافات سے کہیں بڑھ کر نفسیاتی الجھنوں کے باعث ہے اور اس نوع میں خاص طرح کی نفسی کیفیت محمد حسن عسکری کے افسانوں کا موضوع بنی ہے (مثال: "حرام جادی" اور "قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے") محمد حسن عسکری کے ہاں تحلیل نفسی اور تجزیہ کی تدبیر کاری ملتی ہے جو ایک تسلسل میں آ کر ممتاز مفتی کی پہچان بنی۔

عسکری کے افسانوی مجموعوں "جزیرے" اور "قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے" کے افسانوں کو ترقی پسند نقادان فن نے شکست خوردہ ذہنیت کا اظہار کہا۔ خوف اور فنا کے احساس کو افسانوں کی بنیادی روح کہا اور رجعت پسندی۔ لیکن یہی کچھ احمد علی کے موضوعات اور تدبیر کاری ہے۔ کیا یہی حکم احمد علی کے بارے میں دیا جا سکتا ہے؟

افسانوی تدبیر کاری کے اعتبار سے محمد حسن عسکری شعور کی رو کو ایک نئی کروٹ سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوئے اور اس نوع میں وہ جوائس کی طرح نمایاں ہیں۔ جوائس کی نسبت عسکری کی تدبیر کاری مختلف ہے۔ محمد حسن عسکری نے "عقلیت اور منطقیت کی سطح" شعور کی رو برتی ہے۔ (مثالیں: "حرام جادی" مطبوعہ ۱۹۴۱ء اور "چائے کی پیالی" ۔ مطبوعہ اپریل ۱۹۴۲ء ...... "ادبی دنیا")۔

شعور کی رو کی روایت کے تسلسل میں قرۃ العین حیدر (مثال: "جلا وطن"، "پرواز کے بعد" "ہم لوگ") حیات اللہ انصاری (مثال: ننھا جان) ممتاز شیریں (مثال: کفارہ) اور دیوندر ستیارتھی (مثال: زندگی یوں بھی گزر جاتی) کے نام نمایاں ہیں۔

ژونگ کا نظریۂ اجتماعی لاشعور اردو افسانے کو کچھ زیادہ متاثر نہ کر سکا البتہ دیوندر ستیارتھی کی انفرادیت لوک گیتوں اور دیومالائی عناصر سے ہے۔ ستیارتھی نے اپنے افسانوں میں اجتماعی لاشعور کی رو کو خوبی سے برتا خصوصاً افسانہ "تیں مخول" میں تلازمۂ خیال کی بنت تجریدی تدبیر

کاری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ افسانے کے کردار مختلف زمانوں اور عمروں کے تفاوت کے باوجود اجتماعی لاشعور کی ڈوری میں پروئے ہوئے ہیں، افسانہ میں گزرے ہوئے لمحات اور محسوسات کی بازیافت لاجواب ہے[1]۔

اجتماعی لاشعور کی روایت کے اس تسلسل میں عزیز احمد کا "مدن سینا اور صدیاں" قرۃ العین حیدر کا "سیتا ہرن" اور ممتاز شیریں کے دو افسانے "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" نمایاں مثالیں ہیں۔ ممتاز شیریں کے ان افسانوں میں ہندی گیت اور راگ راگنیوں کی روایت کا تسلسل اجتماعی لاشعور کے ورثارے میں معنویت کا حامل ہے۔

انسانی کردار کی "تیسری جہت" لاشعور میں پنہاں ہے سو محمد حسن عسکری، احمد علی، ممتاز مفتی اور شیر محمد اختر نے خصوصیت کے ساتھ اپنے افسانوں کو لاشعوری رجحانات اور خواہشات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ بعض اوقات یوں بھی ہوا کہ افسانہ نہیں بنا تحلیل نفسی کا ملول بن گیا۔

ممتاز مفتی کے افسانوں کی بڑی تعداد نوجواں جذبوں اور ان سے پیدا ہو نے والی نفسیاتی الجھنوں پر مبنی ہے۔ ممتاز مفتی[2] کے افسانوں میں دو طرح کے کردار ہیں ایک تو وہ جو ملتی کے ایام جوانی کی یاد دلاتے ہیں (مثال: اسمارائیں) اور دوسرے وہ کردار جو آج کے عہد سے متعلق ہیں (مثال آدھے چہرے) زبان میں خاص طرح کی سجاوٹ کا اہتمام اور تکنیک کا تنوع شروع سے اُن کے افسانوں کی جان ہے البتہ زبان کے ورثارے میں ہندی کے حوالے سے تنوع بعد میں سامنے آیا ہے۔ (مثالیں "اپسرا حویلی"، "آہمان، آپ میں آپ" اور "کنڈی بلتی رہی")

ممتاز مفتی کے تازہ ترین افسانوں کی مثال بالکل ویسی ہی ہے جیسے پریم چند کا ہندی کی جانب سفر اور اپنے بھرپور اظہار کے لیے کہانی کھینچنے کے لیے کینوس کو پھیلانے کا جتن (ناول کی طرف) پھر راجندر سنگھ بیدی کا مجموعہ "اپنے دکھ مجھے دے دو"۔ اور کرشن چندر کا "مینا بازار" قرۃ العین حیدر کے ہاں ترکی ادب سے گہرے مطالعے کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش اور محمد حسن عسکری کی ۲۵ سالہ ادبی زندگی کا وحدت الوجود کی تشریح اور تفہیم پر اختتام جو زندگی کی فلسفیانہ اسٹریکشن کی کامیاب مثالیں ہیں۔

۱۔ افسانوی مجموعے: "سمے کا بندھن" اور "تیری بیگی رہی"۔

۲۔ افسانوی مجموعے: اسمارائیں۔ ان کہی۔ چپ۔ گڑیا گھر۔ گہما گہمی۔ روغنی پتلے

سجاد ظہیر اور احمد علی نے ۱۹۳۲ء میں لکھنؤ یونیورسٹی لائبریری کے ایک گوشے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا ابتدائی لائحہ عمل مرتب کیا (بمطابق احمد علی کا انٹرویو از سحر انصاری ۶۹۔۱۹۷۰ء کراچی)۔

احمد علی اپنے ایک مضمون "تحریک ترقی پسند مصنفین اور تحقیق مصنف" (مطبوعہ "سیپ" شمارہ ۳۰) میں لکھتے ہیں۔

"محمود الظفر نے میرے اور رشید جہاں کے مشورہ سے ۱۹۳۲ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کا اعلان کیا اور چونکہ سجاد ظہیر اس وقت لندن میں تھے، ان کی رضا مندی کا ذمہ لیا جو بعد میں انہوں نے خود بذریعہ خط بھیج دی۔ چنانچہ ۳۳۔۱۹۳۲ء میں اس کے بانی بانیوں کے سامنے جو مقصد تھا وہ بالکل ادبی تھا اور اس میں سیاسی رجحانات اس سے زیادہ نہ تھے کہ "ہم ان تمام اہم مسائل زندگی پر آزادی رائے اور تنقیدی حق چاہتے ہیں جو نسل انسانی کی بالعموم اور برصغیر کے لوگوں کو بالخصوص درپیش ہیں"۔ ("لیڈر" الہ آباد، اپریل ۱۹۳۳ء)

اسی زمانے میں، یعنی اس اعلان کے بعد برصغیر کے ادیبوں کا ایک جلسہ لندن میں بھی منعقد ہوا جس میں ملک راج آنند، راجہ راؤ، اقبال سنگھ اور سجاد ظہیر کے علاوہ دیگر حضرات بھی شامل تھے، جنھوں نے اس مقصد سے ملتے جلتے خیالات سے اتفاق کیا۔

جب ۱۹۳۵۔۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا دستور العمل زیر غور تھا۔ ان دنوں ملک راج آنند، سجاد ظہیر، احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر عبدالعلیم ہاشمی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر اعجاز حسین اور فراق گورکھپوری انجمن کے نصاب سے متعلق بحث مباحثوں میں سرگرمی سے حصہ لینے والے اہم نام تھے۔ واضح رہے کہ ان میں سے بیشتر اصحاب انڈین کمیونسٹ پارٹی کے رکن نہیں رہے اور نہ ہی اشتراکی نظام سے سرگرم دلچسپی رکھتے تھے۔ مثال کے طور پر مجنوں گورکھپوری، فراق، اعجاز حسین اور اختر حسین رائے پوری وغیرہ۔

اقبال سنگھ نے اپنا افسانہ "WHEN ONE IS IN IT" اور ملک راج آنند نے "A KASHMIR IDYLL" لکھ کر ترقی پسند افسانہ لکھنے کا سوال وضع کیا۔ ملک راج آنند نے دیہات نگاری کو ترقی پسندی کا جز بنا لیا۔

"دن بھر مطلع صاف رہا تھا، لیکن شام ڈھلتے ہی بادل گھر آئے تھے اور بارش کے

آثار پیدا ہو گئے تھے۔ رہ رہ کر بجلی چمک رہی تھی اور بادل گرج رہے تھے۔ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے کوئی ہیبت ناک دیو چنگھاڑ رہا ہو اور اس کے نوکیلے دانتوں کی چمک سے بجلی کوندرہی ہو۔ دفعتاً بادلوں کی وحشت ناک گڑگڑاہٹ وادی میں گونج اٹھی اور کسانوں کی لڑکیاں مرغی کے چوزوں کی مانند سہم کر اپنی اپنی ماؤں کی جھونپڑیوں میں دبک گئیں"۔ ("فطرت کا دل" سے اقتباس)

اس ضمن میں اقبال سنگھ کے افسانے کا بے روزگار مرد اور عورتوں کا ہجوم، "کھبا اینڈ کھبا لمیٹڈ" طرز کا کارخانہ، بہتا ہوا خون اور دل کے بیٹنگ ڈائریکٹر کا کرداری مطالعہ کرتے ہوئے سماجی موضوعات پر نفسیاتی تجزیہ بہت اہم ہے اور یوں یہ قافلہ پریم چند کے "ذہل کا قیدی" سے ہوتا ہوا آج کے نوترقی پسند افسانہ نگار تک پہنچا۔

شروع سے ترقی پسند افسانے میں یہ فیصلہ پیدا ہوا کہ انفرادی اور اجتماعی طور پر پارٹی کے مرتبہ عقائد کو بار بار دہرایا گیا اور وہ بھی اس صورت میں کہ ترقی پسند اصولوں سے ذرہ برابر روگردانی نہ ہونے پائے۔ اس سے یہ تو ہوا کہ ترقی پسند مینی فیسٹو کی پابندی احسن طریق پر ہوئی لیکن ادب کا باقاعدہ قاری بار بار لکیر پیٹنے کے اس عمل سے بیزار بھی ہوا۔ البتہ ترقی پسند افسانہ اپنے عقائد زندگی کے ہر طبقۂ فکر کے لوگوں تک پہنچانے کی فکر میں نئے موضوعات کی پیش کش کے امکانات بعد میں آنیوالوں کے لیے ایک حد تک ختم کر گیا۔ افسانے کی فارم، تدبیر کاری اور زبان کے ورتارے کی سطح پر البتہ ترقی پسند نظریات کا حامل افسانہ جامد نظر آتا ہے۔

ایسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ناموں کی فہرست طویل ہے جن کے افسانے ترقی پسند مینی فیسٹو کے تحت خارجیت، حقیقت نگاری اور مقصدیت کی تشہیر کا شکار ہوئے۔ احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس اور ابراہیم جلیس کے افسانے خصوصیت کے ساتھ ترقی پسند مثالیت کی ذیل میں نمایاں ہیں۔[1]

---

[1] ابراہیم جلیس کے افسانوی مجموعے: آزاد غلام، آسمان کے باشندے، چالیس کروڑ بھکاری، زمین جاگ رہی ہے، ہم کو ہم جاناں، ہم کوہم دوستی، الٹی قبریں، ذرد چہرے، بھوکا ہے بنگال۔ گرم روٹیں۔ خواجہ احمد عباس کے افسانوی مجموعے: زعفران کے پھول۔ کہتے ہیں جس کو عشق۔ ایک لڑکی۔ میں کون ہوں۔ پاؤں میں پھول۔ دیا جلے ساری رات۔ گیہوں اور گلاب۔ جاگتے رہو۔ نیلی ساڑی۔ نئی دھرتی نئے انسان۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوی مجموعے: چوپال۔ بگولے۔ آنچل۔ سیلاب۔ گرداب۔ طلوع و غروب۔ بازار حیات۔ سناٹا۔ در و دیوار۔ آبلے۔ برگ حنا۔ گھر سے گھر تک۔ کپاس کا پھول۔ سیلاب و گرداب (منتخب افسانے)۔ آس پاس۔

"نوجوان کنواری لڑکیوں کے لیے آدمی زندگی بند کتاب ہے۔" (ہنری جیمز)
ڈی ایچ لارنس نے فرائیڈ کے Spade Work پر انسان کو محض جنسی تحرک کا ایک کرشمہ دکھا کر عورت اور مرد کی باہمی کشمکش کو نیا میدان فراہم کر دیا اور اُردو افسانے میں پہلی بار ہم جنسی کے موضوع پر عصمت کا "لحاف" اور محمد حسن عسکری کا "پھسلن" سامنے آئے۔ "لحاف" (عصمت چغتائی) اور "بو" (سعادت حسن منٹو) "BAN" کر دیے گئے، جب کہ ممتاز مفتی نے اس تسلسل میں کئی افسانے لکھے۔ "ترقی پسند ادب" میں عزیز احمد نے کڑی تنقید کی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین نے منٹو کو "لذت گیر الجھنیں" پیدا کرنے والا کہا اور علی سردار جعفری نے "بو" کو نامناسب موضوع قرار دیا۔
۱۹۴۵ء کے حیدر آباد کنونشن میں ایسے جنسی اظہار کے خلاف قرارداد پیش کی گئی، جس کی خود صاحب صدارت حسرت موہانی اور قاضی عبدالغفار نے شدید مخالفت کی۔ قرارداد پر خاصے بحث مباحثے کے بعد ترقی پسند مصنفین نے اپنے طور پر یہ فیصلہ دیا کہ عصمت چغتائی، منٹو، محمد حسن عسکری اور قرۃ العین حیدر رجعت پسند ہیں، اس لیے ان کا بائیکاٹ کیا جائے۔ بعد میں اس فہرست میں عزیز احمد کا نام بھی شامل ہو گیا۔ بقول میرزا ادیب (خیالات۔ منٹو کتب نمبر) ۱۹۴۹ء ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے موقع پر ان پر دباؤ ڈالا گیا کہ وہ متذکرہ بالا افسانہ نگاروں کے خلاف قرارداد پیش کریں، اس وقت انجمن کے سیکرٹری جنرل احمد ندیم قاسمی تھے۔ میرزا ادیب نے خود اس قرارداد کی مخالفت کی۔ قرارداد کی حمایت کرنے والوں میں سر کردہ نام احمد ندیم قاسمی کا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے رسالہ "سویرا" میں ایسے موضوعات اور طرزِ اظہار کو رد کیا۔ اور ان افسانوں کے بارے میں لکھا کہ یہ فحاشی کو فروغ دیتے ہیں۔ اُدھر لارنس اور فلابیئر پر انگلیاں اٹھی تھیں ادھر منٹو اور عصمت پر مقدمے چلے۔ منٹو کے "لذتِ سنگ" میں ایسے افسانے یکجا ہیں جن پر فحش نگاری کے تحت زیرِ دفعہ ۲۹۲ مقدمات قائم کیے گئے۔
مقولہ ہے کہ "ہر شے اپنے اصل کی طرف لوٹتی ہے"۔ محمد حسن عسکری نے بتایا کہ ابن العربی اور فرائیڈ نے نظریہ سازی کرتے وقت اسی مقولے کو بنیاد بنایا ہے۔ ابن العربی نے کہا "ہر جزو اپنی کل کی طرف لوٹتا ہے۔" خدا نے آدم کو تخلیق کیا۔ آدم نے حوا کو اپنی پسلی سے جدا کر کے دیکھا اور اس کی طرف راغب ہو گیا۔ یہ اس کی "کل" کی طرف واپسی تھی۔ واضح ہوا کہ واپسی کا راستہ جنس کے شاداب خطے سے ہو کر گزرتا ہے۔
ابن العربی نے معرفتِ حق کے تلازمہ کے حوالے سے حضرت ادریسؑ کی مثال دی۔ کوہِ لبنان پھٹ کر آتشی گھوڑا برآمد ہوا۔ حضرت ادریسؑ اس پر سوار ہوئے۔ یہ ایسا عمل تھا جس سے ان کی

خواہشات نفسانی اپنے اختتام کو پہنچیں۔ ابن العربی نے کہا یہ معرفت حق میں زوال کی گھڑی تھی وجود کی خواہشات ختم ہو جانے سے معرفت حق میں کمی واقع ہو گئی۔ پتہ چلا کہ ہم اپنی نفسانی خواہشات کے حوالے سے بھی اپنی ہستی کے "مجموعہ" کو کل کے قابل بنا سکتے ہیں۔

اوپر کا دھڑ (عقل اور شعور کائنات کو سمجھنے کی صلاحیت) اور نچلا دھڑ (جنس کے متعلقات) دونوں فعال حالتوں میں باہم ایک ہو کر "پورے آدمی" کو تشکیل دیتے ہیں۔ "یہ پورا آدمی" تخلیق کی ضرورت ہے بقول سلیم احمد عورت بھی پورا آدمی مانگتی ہے اور جیش منظر کا فن پارا بھی۔

جنسی موضوعات کے افسانوں میں "پورا آدمی" خال خال ہی نظر آتا ہے، کہیں محض اوپر کا دھڑ فعال حالت میں ہے اور کہیں محض نچلے دھڑ کی کرشمہ سازیاں۔ منٹو جیسے کامیاب جنس نگار کے ہاں اس تفرقے کے کئی روپ ہیں۔ ایک طرف تو اس کے ہاں جنسی فرسٹریشن کا شکار فرو گندگی اور گناہ میں ڈوبا ہوا ہے۔ (مثال: اس کے کرداروں میں دلال، بدکار عورتیں اور عیاش مرد) دوسری طرف ایشر سنگھ کا بانجھ پن ہے۔ (مثالیں ٹھنڈا گوشت۔ بانجھ) یا مرد فطری طور پر فعال نہیں ہے اور اس کی وجہ معاشرے کی جکڑ بندیاں ہیں۔ مثال: "ڈر پوک"۔

منٹو کے ہاں ایک سطح وہ ہے جہاں مکمل ترین مباشرتیں اور مشابہتیں جنسی جذبوں کی عجیب و غریب کیفیتیں سامنے لاتی ہیں۔

> "شکیلہ کی سفید بغل میں کالے کالے بالوں کا ایک گچھا نظر آ گیا۔ یہ گچھا اسے بہت بھلا معلوم ہوا۔ ایک سنسنی سی اس کے سارے بدن میں دوڑ گئی۔ ایک عجیب و غریب خواہش اس کے دل میں پیدا ہوئی کہ یہ کالے کالے بال اس کی مونچھیں بن جائیں"۔ ("بلاؤز" سے اقتباس)

پورا آدمی جہاں جہاں ظاہر ہوا ہے وہاں لازوال افسانوں نے جنم لیا جیسے منٹو کے دو افسانے "کھول دو" اور "بو" عصمت چغتائی کے "چابڑے" اور "مغل بچہ"، ممتاز مفتی کا "ماتھے کا تل" اور "جھکی جھکی آنکھیں"، خان فضل الرحمان کا "پربت موہیا"، جدہ تبسم[1] کا "اترن" اور رحمٰن مذنب کا "چنگی جان"۔

---

[1] افسانوی مجموعے: توقع۔ شہر ممنوع۔ اترن۔ آیا بسنت سکھی۔ تیرہ ہواؤں کی۔ محبت۔ آئینے کے سامنے۔ دوری کا سوال۔ کیسے سمجھاؤں۔ میرے بہترین افسانے۔ کٹی گل

افسانوی مجموعوں "انگارے" "شعلے اور" "عورت" سے عبارت ہوا ہمارا افسانہ زندگی کے ہر ہر شعبے سے جنس کی کرشمہ سازیوں کا جائزہ پیش کرتا رہا ہے۔ محمد حسن عسکری، عصمت[1] اور بیدی[2] نے عورت کے جنسی جذبے کی اٹھان اور اس کا اثر ترتیب کر دیئے۔ مسلم اور ہندو معاشرے میں جنسی گھٹن کو نمایاں کیا۔ منٹو[3] نے ہیجانی جذبات کی تصویر کاری کی اور سوپاساں کی طرح اس کا پسندیدہ موضوع "عورت کی تحقیک" رہا یا طوائف میں ماتما اور نسائیت کی تلاش۔ عسکری اور مفتی نے براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع کر کے جنسی کجرویوں کے لاشعوری محرکات کا ٹھوس علمی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا۔ اور عزیز احمد نے فلابیئر کی طرز نگارش میں جنس کے حریری پردوں کو اٹھایا (مثالیں: خطرناک پگڈنڈی اور مسوشا) امجد الطاف[4] محمود ظہیر الدین احمد کے ہاں جنسی لذت کوشی کا متین انداز اور بیان کی ایمائیت قابل توجہ ہے۔ جس طرح عسکری۔ منٹو۔ مفتی۔ عصمت اور شیر محمد اختر کے ہاں انسان کی جنسی جبلت بنیادی اہمیت کی حامل ہے اسی طرح آغا بابر (مجموعے: اڑن طشتریاں۔ چاک گریباں اور لب گویا) اور میرزا ادیب (مجموعہ: آدمی میں صدا) ابھارِ جنس کے حوالے سے معاشرت کا مطالعہ کرتے ہیں۔

سلیم اختر کے ہاں مردانہ اور زنانہ ہم جنسی کے میلان کا مطالعہ (مثال افسانہ: پابندی وقت) اور جنسی کجرویوں کے محرکات کی تلاش ملتی ہے۔ مثالیں: "جلے پاؤں کی بلی" اور "پاؤں کی ٹھوکر"۔ سلیم اختر کے ہاں بلی، پاؤں اور گندے پانی کی موری کی جنسی علامات توجہ طلب ہیں۔

> محمد حسن عسکری نے فیصلہ کن بات کہہ دی تھی کہ "گندگی سے گندی بات اچھا ادب بن سکتی ہے مگر جنسیت سے مغلوب ہو کر بڑا ادب پیدا نہیں کیا جا سکتا"۔ (۳ فروری ۱۹۴۳ء جزیرے کا دیباچہ)۔ گندی بات اور اچھے ادب کی مثالیں میں نے پیش کر دیں دوسری مثالیں بہت بکھری ہوئی ہیں۔

مادری نظامِ زیست سے لے کر موجودہ لمحے تک بطور موضوع "عورت" سربستہ راز چلی آتی ہے۔ سو اس موضوع کے اجتماعی نوعیت کے سوالات کو حل کرنے کے لیے بھی بہر طور خاتون افسانہ طراز کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی گئی۔ درست ہو گا کیا کہ عورت کا موضوع سوپاساں اور منٹو کے

---

[1] عصمت چغتائی کے افسانوی مجموعے: ایک بات۔ چوٹیں۔ چھوئی موئی۔ دوزخ۔ دو ہاتھ۔ کلیاں۔ پہلی لڑکی

[2] راجندر سنگھ بیدی کے افسانوی مجموعے: دانہ و دام۔ گرہن۔ کوکھ جلی۔ لمبی لڑکی۔ کوکھ جلی اور اپنے دکھ مجھے دے دو۔

[3] منٹو کے افسانوی مجموعے: سڑک کے کنارے۔ اوپر نیچے درمیان۔ پھندنے۔ بادشاہت کا خاتمہ۔ رتی تولہ ماشہ۔ نمرود کی خدائی۔ سیاہ حاشیے۔ ٹھنڈا گوشت۔ خالی بوتلیں۔ لذتِ سنگ۔ منٹو کے افسانے۔ نمرود کی خدائی یزید۔ دھواں۔ بغیر اجازت کے۔ بغیر عنوان کے۔ گنجے فرشتے۔ سرکنڈوں کے پیچھے۔ چغد۔

[4] امجد الطاف کا مجموعہ "کچھ دانے"۔۔۔ عزیز احمد کے افسانوی مجموعے: بیکار دن بیکار راتیں۔ رقصِ ناتمام

ہاں بعض ہیجانی جذبات کی تصویر کاری بھی سامنے لائے گا اور عورت کی تضحیک بھی ہے اور یہ کام منٹو کے ہاں نظر آتا ہے جس نے اس موضوع کو بھرپور وقتی کام سمجھا۔ ورنہ تو صاحب ناول نگار السٹر میکلین اپنی تخلیقات میں عورت کا ذکر محض اس لیے نہیں کرتا کہ عورت کے کردار کی پیش کش کہانی کا ٹیمپو مجروح کرتی ہے۔ اور دوسری طرف ہنری جیمز نے کہا اور شاید ٹھیک ہی کہا کہ فکشن لکھنا خواتین کے بس کا روگ ہی نہیں، بکتوری لڑکی آدھی بند کتاب ہے اور دیکھا جائے تو پاتی زندگی میں عورت جس قدر اپنے آپ کو فکشن تخلیق کرنے کے قابل بنا پاتی ہے اس کے مقابلے میں جنس مخالف یا صنف کرخت کٹھن پہاڑ سر کر لیتی ہے موضوع سے تکنیک، منفرد اسلوب اور تخمگی کی دریافت تک۔ اس طرح تخلیقی اعتبار سے پوری عورت بننے تک کا وقت عورت کے نجی موضوعات اور محسوسات کی لولی لنگڑی تصویر بنا پایا ہے۔ اور بعد کی زندگی میں موضوعات کی گمبھیرتا کو تخلیق کار خاتون اس کی شایان شان ٹریٹمنٹ TREATMENT نہیں دے پاتی۔ نتیجے کے طور پر ادھوری تخلیقات کے انبار لگتے ہیں۔ اردو افسانے میں بھی کم و بیش یہی صورت حال ہے۔ یعنی اولاً موضوعات کا محدود دائرہ کار۔ ثانیاً موضوعاتی دائرہ کار کی یکسانیت مع تکنیکی شعور سے طفلِ مکتب کی حد تک روابط اور ثالثاً موضوعاتی دائرہ کار کی وسعت کے مقابل محدود تدبیر کاری۔ منفرد اسلوبیاتی سطح تک رسائی تو بعد کی منزل ہے۔ ایسی منزل جس تک بہت کم خواتین تخلیق کاروں کی رسائی ممکن ہوئی۔

ہُوا یوں کہ اُردو افسانہ اپنی ابتدا میں ہی طبقۂ نسواں کی آزادی اور اصلاح و بہبود کی راہ پر انتہائی دردمندی کے ساتھ نکل چلا۔ "عورت" کا موضوع راشد الخیری اور سلطان حیدر جوش کے ہاں نذیر احمد کی جائز جانشینی اور رومانویوں کے ہاں رومانوی مثالیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ عورت کا تصور یلدرم کے ہاں زندگی کا محور اور پریم چند کے ہاں سراسر وفا سے عبارت تھا۔ نیاز کے ہاں عورت کا تصور اکتسابِ لذت کا باعث ہے جب کہ علی عباس حسینی کے ہاں یہی تصور محض کہانی میں المیہ تاثر پیدا کرنے کا ذریعہ۔ مجنوں گورکھپوری اپنی عالمانہ بردباری اور عورت کے سحر کن تصور کے درمیان ڈانواں ڈول رہے جب کہ اعظم کریوی نے عورت کے تصور کے نام دیہات کا سارا رومان انتساب کیا۔ ایک طرف آزادی نسواں کی تحریک چل رہی تھی اور چودھری محمد علی ردولوی[1] نے کہا تھا:

"عورت بہ صورت ہوئی نہیں سکتی"۔

1. افسانوی مجموعے "گناہ کا خوف" (افسانے۔ خاکے) "مشکول عرشاد قصیر"

اس قول کے پیچھے رومانی اثرات بھی نمایاں ہیں جس رد عمل جس کا باعث۔

"راقم الحروف انانیت کا شکار، باوجود استغفار کے بھی انانیت کا شکار ہی رہتا ہے۔ "میں" کے استعمال سے پریشان ہے مگر "میں" اس کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔"

(محمد علی ردولوی "میرا مذہب" مطبوعہ ۱۹۲۸)

یہی موضوع افسانے میں ادب لطیف اور رومانویوں کے نثری آہنگ کا باعث بھی ہے۔ نیاز فتح پوری نے لکھا

"کیا وجہ ہے کہ جو لوگ نثر میں شاعری کرنا چاہتے ہیں اس حسن کے ذکر سے تائب ہو جائیں۔" (مقدمہ، کیوپڈ سائیکی)

حکیم احمد شجاع نے تو اس موضوع کی پیش کش کے لئے مصور اور شاعر ہونے کی آرزو کی لیکن آزادی نسواں کی تحریک اور اصلاح پسندی کے جذبے تلے اس کی شاعرانہ نثر کراہ کر رہ گئی۔ قاضی عبدالغفار نے "لیلیٰ کے خطوط" لکھ کر اصلاح پسندی اور رومان کو یکجا کیا اور بعد میں گہری حقیقت پسندی کے تحت جنسی جکڑ بندیوں سے بغاوت کا اعلان "تین پیسے کی چھوکری" میں کر دیا ...... اس سے آگے افسانے میں سگمنڈ فرائیڈ، لارنس اور فلابیئر کا دائرہ کار تھا۔ حجاب امتیاز علی رومانی فضا نظر اور ڈاکٹر رشید جہاں لادینی انقلابی افکار لے کر ظاہر ہوئیں تو رومانی مثالیت کے متوازی دوسری رو رشید جہاں اور عصمت چغتائی کے حوالے سے چل نکلی تب سے اب تک خواتین لکھنے والیوں کا ایک مروج طرز رومانی ہے جو وحیدہ تبسم کی پوچ جذباتیت تک چلا آیا ہے اور دوسری مقبول ترین راہ عصمت کے بعد واجدہ تبسم نے نکالی ہے۔

رنگی بوباس کے ساتھ عورت کے احساسات اور جذبات کی اٹھان پر عصمت چغتائی کی گرال آنکھ درست تصویر کشی کر پائی ہے اور دوسرا بڑا نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے مجموعے "ستاروں سے آگے" میں خصوصاً بورژوا طبقے کی نوخیز لڑکی کے خواب بنے گئے ہیں، بے معنی محفلیں اور مصروفیات۔ "شیشے کے گھر" میں یہی لڑکی بیچارگی تک پہنچتی ہے۔ "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں اس زمانے کا ہندوستان اور بنگال کا قحط دکھائی نہیں دیتا۔ اس لئے کہ اس کے افسانوں میں موجود بالائی طبقے کی محفلوں میں انگلش ہاتھ کلو موضوع بحث ہے۔ لارنس اور آسکر وائلڈ کی دھوم ہے۔ اور دریا، کہانی اور برج کی محفلوں میں الجھے ہوئے بورژوا نسوانی کردار ...... یہ ان کی پیش کش ہے ...... اپر مڈل کلاس اور مڈل کلاس کی

---

۱ افسانوی مجموعے: شیشے کا گھر۔ پت جھڑ کی آواز۔ فصل گل آئی یا اجل آئی۔ یادوں کی ایک دھنک چلے

عورت کی پیش کش کے برعکس یہ قرۃ العین حیدر کی خاص عطا ہے۔

افسانہ "کارمن" "نمل اور یورڈوا" نسائی کرداروں کا کامیاب ترین عکاس کہا جائے گا۔ ان دونوں انتہاؤں میں توازن کی مثال ممتاز شیریں کے ہاں ظاہر ہو سکتی تھی اگر وہ تخلیقی گھڑیوں میں اپنے اندر کے بڑے نقاد کو سویا رہنے دیتیں۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کی بُنت میں بعض شعوری کاوشیں، منصوبہ بندی اور تازہ ترین ادبی تحریکات کا اتباع نقصان دہ ثابت ہوا۔ دیکھئے افسانوی مجموعے: "اپنی نگریا" اور "میگھ ملہار"۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں رجحان مذنب، ہاجرہ مسرور[1]، واجدہ تبسم اور خدیجہ مستور[2] کا پسندیدہ موضوع سماجی نا انصافیوں میں گھری ہوئی عورت ہے۔ مذنب کے ہاں طوائف کے گرد و پیش کے ماحول کی جزئیات توجہ طلب ہیں۔ (گوری گلاباں۔ لال چوبرہ۔ چھ حصّہ۔ سورج۔ باسی کلی) تکنیکی اعتبار سے ان چاروں افسانہ نگاروں کا ابتدائیہ عصمت کی طرح جزئیات نگاری کے سبب خاموشی کے ساتھ رفتہ رفتہ پھیلتا ہے اور آخر میں منٹو کے افسانوں کی طرح۔ یکلخت سکڑ کر یا نئی ترتیبی ہیئت اختیار کر کے چونکا دیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہاجرہ اور خدیجہ کے افسانوں کی مقصدیت احتجاج سے بغاوت تک آ جاتی ہے۔

تسنیم سلیم چھتاری[3] اور رضیہ فصیح احمد[4] کی انفرادیت اُن کے نسوانی کرداروں کی Isolation اور معروضیت میں ہے۔ یہ سفید پوش طبقے کے سماجی اور نفسیاتی مسائل میں سے گزرتی ہوئی عورت کی تصویر کشی ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے کچھ افسانے خارجیت اور معروضیت میں توازن کی مثالیں سامنے لاتے ہیں۔ مثال کے طور پر چھتاری کا "کاش" اور رضیہ فصیح احمد کا "موڑ" ادھیڑ عمر خواتین کے ایسے کردار سامنے لاتے ہیں جو زندگی کی مار کو تنہا سہہ رہی ہیں۔ ان افسانوں میں خلوص کا جذبہ اور گھریلو روزمرہ زندگی کی صداقتیں خاصے کی چیز ہیں جب کہ رضیہ فصیح احمد کا افسانہ "مرغ چلبک پوش کی رات" عورت کے ان جذبات کا اظہار ہے جن کی پیش کش مرد کبھی نہیں کر پائے گا۔

1۔ نسوانی مجموعے: چرکے۔ چوری چھپے۔ اندھیرے اجالے۔ کھیل۔

2۔ افسانوی مجموعے: بوچھاڑ۔ چند روز۔ تھکے ہارے۔

3۔ مجموعہ: رقص شرر کے بعد

4۔ افسانوی مجموعے: آنکھ مچولی۔ ہم سب کے افسانے۔ دو پاٹن کے بیچ۔ بارش کا آخری قطرہ

جمیلہ ہاشمی[1]، شکیلہ اختر[2]، جیلانی بانو[3]، صدیقہ بیگم سیوہاروی، الطاف فاطمہ[4] اور نکہت حسن کے ہاں یہ موضوع معاشرتی اقدار کی تبدیلی کے احساس کے ساتھ اس حیرت کی جانب مڑ گیا ہے جو داستانوی اسلوب کی بنیاد، لوک دانش کا خاصہ ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے ہاں کھری سکھ معاشرت کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے جب کہ شکیلہ اختر اور جیلانی بانو کے افسانوں میں عورت کی ابنارمل نفسیات کا دقیق نظر کے ساتھ مطالعہ کیا گیا ہے۔ صدیقہ بیگم سیوہاروی کے بیان کی شگفتگی اور ہندی گیت کی خاص فضا بندی (مثال: طہارت یا دیپک) خاصے کی چیز ہے، جو صدیقہ بیگم سیوہاروی کے آخری دور کے افسانے "بنت ہوا" (مطبوعہ "نقوش" علی گڑھ افسانہ نمبر ۱۹۸۱ء) تک میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

الطاف فاطمہ کی بامحاورہ زبان اور ملازمت پیشہ نسوانی کردار نگاری خصوصاً عورت کے تجرد کی زندگی کا تجربہ بے مثال ہے (مثال: بیچلرز ہوم)۔ شکیلہ اختر، جیلانی بانو اور الطاف فاطمہ کے افسانوں کو ان کے جذباتی لہجے نے نقصان پہنچایا ہے۔ اس کی ایک وجہ ممتا کا شدید جذبہ ہے جس کی مثالیں شکیلہ اختر کے "آشا"، جیلانی بانو کے "ادھوری بات"، "اکیلا" اور الطاف فاطمہ کے "اکیلا چاول" سے ملتی ہیں جب کہ بعض افسانوں میں بچوں کی صورت میں آسودگی حاصل کرنے کی خواہش بھی در آئی ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر[5]، اختر جمال[6] اور آمنہ ابوالحسن[7] کے افسانوں کا مخصوص موضوع متوسط گھرانوں کی روز مرہ زندگی سے عبارت ہے جس میں یکا یک نمودار ہونے والے ان ہونے واقعات فرد کی زندگی کو تلپٹ کر رہے ہیں۔ نمائندہ مثالوں میں رضیہ سجاد ظہیر کا افسانہ "نئی نویلی"، اختر جمال کا "چکن کا کرتہ" اور آمنہ ابوالحسن کا "ستون" ہیں۔ افسانے "ستون" کی باغی لڑکی نفیسہ کا کردار ان تینوں افسانہ نگاروں کے ہاں بندھے ٹکے روایتی حالات کو کروٹ دینے کا باعث بنتا ہے۔

---

[1] مجموعے "اپنا اپنا جہنم" اور "آپ بیتی جگ بیتی"۔

[2] مجموعے "درپن"، "آگ اور پتھر"، "لہو کے مول"، "آنکھ مچولی"

[3] مجموعے "اجنبی چہرے"، "روشنی کے مینار"، "نروان"، "نغمے کا سفر"، "ایک غزل"

[4] مجموعے "وہ جسے چاہا گیا"۔

[5] افسانوی مجموعے "اللہ کی مرضی"، "رنگ ہوتے ہیں"۔

[6] مجموعے "انگلیاں فگار اپنی"، "زرد پتوں کا بن"۔

[7] مجموعے: کہانی

امرتا پریتم کے افسانوں میں پنجاب کی دلہن اور افسانوں میں امرتا پریتم کے اپنے کردار کی جلوہ نمائی ہمیشہ قابلِ توجہ رہی ہے۔ اس کی ایک مثال افسانہ "زندگی کا باقی" ہے، جس میں شری دیوی دت کی بیوہ چیتنا کماری اور امرتا پریتم ایک ہی کردار میں ڈھل رہی ہیں اور یہی امرتا پریتم کا جامع الحیثیات کردار ہے۔ اور شاعر تیگ راج دراصل ساحر لدھیانوی ہے۔ اب جبکہ خود امرتا پریتم نے اس پرانی محبت اور عقیدت کا برملا اظہار کر دیا ہے۔ اس افسانے میں رواں دکھ اور رومانوی فضا کا تاثر دوچند ہو گیا ہے۔

خواتین افسانہ نگاروں نے خالصتاً نسوانی احساسات کا ایک وسیع پیمانہ ترتیب دیا ہے جو انفرادی سطح کے احساسات سے کنبہ اور پھر خاندان سے نکل کر پوری نسوانی برادری (یا بہناپے) تک پیمانہ پھیل گیا ہے۔

رواں پس منظر میں محمد احسن فاروقی، خواجہ احمد عباس، مہندر ناتھ، رام لعل اور راجندر سنگھ بیدی نے خاص طور پر جنسی مخالف کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس ذیل میں محض بیدی کے افسانوں سے مثالیں دیکھیے: لمبی لڑکی، وہ جنس سے پرے، جو گیا، بکل، تعظیمن، دیوالہ، لاجونتی، گرہن، ٹھوا، وہ بڈھا اور "حادثے" ہندو معاشرت میں عورت کے ہر ہر زاویے کے عکاس ہیں:

"وہ اداس تھا اور یوں ہی اُدھر بھٹک رہا تھا،
وہ اکیلی تھی اور پارک کے پاس ہری ہری زمین پر بیٹھی تھی ...
اور سامنے کئی بچے کھیل رہے تھے۔
وہ چاہتی تھی، کوئی راہرو اُسے بلائے، اور اس سے باتیں کرے۔ خود بلانے کی ابھی ہمت نہ تھی۔
وہ لڑکی تھی۔
لوگ آ رہے تھے، جا رہے تھے اور پھر جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے
"یہ لڑکی یہاں اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟"
گویا مرد کے لیے اکیلے ہونے کا تصور رہ ہی سکتا ہے، عورت کا نہیں   شاید یہ ٹھیک ہی ہے، کیوں کہ وہ اپنے آپ کو اکیلا پاتے ہی دو ہو جانے کی کوشش کرتا ہے

---

[1] مجموعہ "افسانہ کردیا"۔

[2] مجموعے "آدھی شتریاں" "چاک گریباں" "سب کوئی" کہانی بولتی ہے۔ پھول کی کوئی قیمت نہیں۔

اداس لڑکا بھٹکتا ہوا وہاں آ نکلا .... اور پھر وہی ....

"یہ لڑکی یہاں اکیلی کیوں بیٹھی ہے؟"

پھر اس نے مڑ کر دیکھا لڑکی نے اپنی نگاہیں نیچی کر لیں اور اپنی ہی ابروؤں، اپنی پلکوں کے سایوں میں بیٹھی مسکراتی رہی۔

"ہوگی!"

.... لڑکے نے سوچا اور چلا گیا

.... یہ تڑپتی ہوئی دھرتی .... وہ ابر کا ٹکڑا

اور یہ حوادث کی ہوا ....

کچھ دور جا کر لڑکے نے سوچا ....

"مگر وہ اکیلی کیوں بیٹھی تھی"۔

اور وہ لوٹ آیا

لڑکی کی پیشانی پر تیور تھے

لڑکے نے اسے ایک عام بدمزاج لڑکی سمجھا اور چلا گیا ....

بات صرف اتنی ہی۔

"تم نے پہلے کیوں نہ مجھے بلایا؟"

پیار ازل سے اکیلی، وہ ابد تک اداس

.... اور سامنے گلی کے بچے کھیلتے رہے"۔

(مکمل افسانچہ "حادثات" از بیدی)

"عورت" کے موضوع کے ضمن میں پطرس بخاری نے کہا تھا کہ یہ خواتین کا وصف خاص ہے کہ ان کی جذباتی دنیا شخصی اور ذاتی ماحول تک ہی محدود رہتی ہے اور ان شخصی اور ذاتی الجھنوں کا سلجھاؤ بھی اپنے پھیلاؤ میں معرکے کی چیز ہے۔ لیکن پیش منظر کے افسانے میں یہ معرکہ کون مارے گا؟ نئے منظر نامے میں یک و تنہا خالدہ حسین کا نام ہے۔

خالدہ حسین کے ہاں صنف نازک کا "احساس عدم تحفظ" بنیادی موضوع ہے۔ خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک عورت کا ازل سے مقدر ہے[1]۔

نئے پن کی تلاش، شوخ و شنگ افسانہ لکھنے والوں کے ہاں اسلوب کے اعتبار سے سامنے

---

[1] افسانوی مجموعے "پہچان"، "صدا"، "مصروف عورت"۔

سے بھی ان افسانہ نگاروں نے اظہار کے معاملے میں تقویت بہم پہنچائی بلکہ ابتداء میں یہ رجحان "نگارے" جیسے اظہار کے لیے SPADE WORK ثابت ہوا۔

افسانے میں شگفتگی بیان کی اولین مثال سلطان حیدر جوش ہے۔ یوں یہ رویہ اصلاحی تحریک کے ساتھ ساتھ پروان چڑھا۔ سلطان حیدر جوش کے تین افسانے اس رویہ کی ابتدائی مثالیں ہیں۔ یہ افسانے تھے "خواب وخیال"، "وہاں بھی" اور "طوق آدم"۔ یلدرم کا مضمون نما افسانہ "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ"، راشد الخیری کا ایک کردار "نانی عشو" اور فضل حق قریشی کے بیشتر افسانوں میں شگفتگی کی ایک رو دوڑ رہی ہے۔

عظیم بیگ چغتائی، ملا رموزی اور شوکت تھانوی نے بودلیئر کی طرح اپنے آپ پر قہقہہ لگانے کا حوصلہ پیدا کیا۔ یہ قہقہہ وسیع کائنات میں انسان کی ہستی کا تعین کرتا ہے۔ عظیم بیگ ملا رموزی اور شوکت تھانوی کے ہاں یہ قہقہہ اس وقت ہمہ گیر نوعیت اختیار کرتا ہے جب وہ اس کی بنیادیں خانگی زندگی سے اٹھاتے ہیں۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں بیوی بچے، بھائی بھاوج و دیار آشنا طنز کی گوندکی دھار پر ہیں۔

عظیم بیگ چغتائی نے زندگی کی ناہمواریوں سے حظ اٹھانے کی طرح ڈالی تھی۔ اس کی ظرافت مخصوص طرح کی فضابندی نیز واقعاتی اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے۔ شاید افسانہ "انگوٹھی کی مصیبت" کی مقبولیت نے عظیم بیگ کو یہ راہ سجھائی اور یوں افسانوں کے پانچ مجموعے اس تسلسل میں سامنے آئے، نام ہیں "خانم، کولتار، روح ظرافت، روح لطافت اور مضامین چغتائی (جس میں ۳۲ مضامین کے علاوہ افسانے بھی شامل تھے) عظیم بیگ کا نمائندہ افسانہ "مہارانی کا خواب" ہے۔ گھر کی بے تکلف فضا کی پیش کش میں توازن کھو بیٹھنے کی مثال ملا رموزی کی تحریروں میں ظاہر ہوئی اور رفتہ رفتہ ظرافت پروپیگنڈے کا شکار ہو کر اہمیت کھو بیٹھی۔ زبان کے ورتارے کے سلسلے میں شوکت تھانوی[1] نے ملا رموزی[2] اور عظیم بیگ چغتائی کی سی کھنوویت کو نئی ترکیبی ہیئت دے کر عربی کے مخصوص لہجوں سے آشنا کر دیا۔ تھانوی کا اولین افسانہ "میٹھے چاول" تھا اور نمائندہ افسانے

---

[1] شوکت تھانوی کے افسانوی مجموعے: "تورتن"، "کرکٹ"، "سودیشی کالے"، "ہم زلف"، "مسکراہٹیں"، "سیلاب تبسم"، "طوفان تبسم"، کچی کی، قاعدہ بے قاعدہ، نمک مرچ۔ سودیشی ریل جو ۱۹۲۶ء میں "تم سے مجھے" کے نام سے دوبارہ چھپا۔

[2] افسانوی مجموعے: "مع لطافت متروگی (افسانے۔ مضامین) مضامین رموزی (افسانے۔ مضامین)

سے مجموعے۔ قرض مقراض المحبۃ ہے۔ سہ روح ظرافت (مضامین۔ افسانے)

"افسانہ ما" اور "دودیوانے"۔

"میبل اور میں" پطرس بخاری کا واحد مضمون ہے جسے افسانہ تسلیم کر لیا گیا[1]۔ پلاٹ اور باقاعدہ کردار نگاری کے فقدان کے باعث پطرس کی باقی تحریریں کبھی مضمون کہلائیں اور کبھی انشائیے جب کہ میں "ہاسٹل میں پڑنا"، "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" اور "مرید پور کا پیر" کو افسانہ ہی سمجھتا ہوں، اگرچہ یہ مسئلہ ہمیشہ باعث نزاع رہا ہے۔

"میبل اور میں" میں پطرس نے ظاہر و باطن، اصلیت اور امر واقعہ کے تضاد سے زندگی کے مضحک پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے اور یہی پطرس کی تحریر کا وصف خاص ہے۔ ہلکا طنز، بذلہ سنجی اور موضوعات کا تنوع لا محدود۔

شاہد احمد دہلوی کا "تکلیف شباب"، ظفر قریشی دہلوی کے افسانوں کے تین مجموعے "نئے گل"، "گز رنگ و خیال" اور "دریچے" اور سراج الدین ظفر کا افسانوی مجموعہ "آئینے" (مطبوعہ ۱۹۴۳ء) اپنے طنزیہ (مولانا۔ جنت کا انعوں کی) اور مزاحیہ افسانوں (رامشش۔ الف لیلیٰ کا ایک باب) کے سبب یادگار ہے۔ اسی ذیل میں کرشن چندر کا افسانوی مجموعہ "گھونگھٹ میں گوری جلے" اور امتیاز علی تاج کی مزاحیہ کردار نگاری (خصوصاً چچا چھکن) آتی ہے[2]۔ خواجہ احمد عباس کا افسانوی مجموعہ "کہتے ہیں جس کو عشق" اس روایت میں رومانی ادب پر شدید طنز کے سبب یادگار ہے۔

شفیق الرحمٰن کے افسانوں کی شگفتگی، چلبلاہٹ اور لا ابالی پن شگفتہ افسانوں کی روایت میں ایک مثال ہے:

> "بڑی مشکلوں سے ہم نے وہ میچ جیتا یا یوں کہیے کہ ہارتے ہارتے بچے۔ سب سے زیادہ اسکور مقصود گھوڑے کا تھا۔ اس نے میچ سے کھیلنا شروع کیا۔ کوئی مردود ایسا نہ تھا جو اس نے نہ کھایا ہو۔ بولرز کو خوب سزا دی اور دو گھنٹے بعد تین رنز بنائیں۔ اس کے بعد جو اچھل اچھل کر کھیلا ہے تو دوپہر تک تین سے دس تک سکور پہنچا دیا۔ لنچ کے بعد وہ بے حد تیز کھیلا۔ آگے بڑھ بڑھ کر وہ ہٹیں لگائیں کہ پانچ رنز کا اضافہ اور کر دیا۔ جب ہم شام کو وہ میچ جیت کر چلے اور آخری کھلاڑی نے آخری ہٹ لگائی تو مقصود گھوڑا اکیس رنز بنا چکا تھا"۔
>
> (شاتو ے نات آوٹ)

---

[1] البتہ "عشق کی خودکشی" باقاعدہ افسانے کے طور پر چھپا۔

لے مجموعہ: ہیبت ناک افسانے

شفیق الرحمٰن نے افسانوں میں رومانی سرشاری اور لطافت کو کامیابی سے سمیٹا "کرنیں" ۱۹۴۲ء میں چھپی۔ دیگر مجموعوں میں شگوفے، مدوجزر، پرواز، اور پچھتاوے اُن کی پہچان ہیں۔

"تمنا وہ لڑکی تھی جسے جنوبی ایران میں پہلے میں نے دیکھا اور جب شیطان نے اسے شمالی ہندوستان میں دیکھا تو فوراً عاشق ہوگیا"۔

(تمنا)

شفیق الرحمٰن کا یہ عجیب و غریب کردار "شیطان" اس کے متعدد افسانوں میں بہت نمایاں ہے۔ اس کردار کی پیش کش کے ساتھ شفیق الرحمٰن نے سفید پوش طبقے میں چھپے بیٹھے دل کے چور کو پکڑا ہے۔ شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں یورپ اور مشرق وسطیٰ کے سفر کا بولتا ہوا تجربہ قابلِ رشک ہے۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں ست پرکاش سنگر (ہم بیاباں میں ہیں اور ..) اشفاق احمد (چچا سام کے دیس میں)، اعجاز حسین بٹالوی (سرد خانہ) اور مشتاق قمر (کنویں میں گرا ہوا آدمی) نمایاں ہیں لے۔

اُردو افسانے پر موپاساں اور چیخوف کے اثرات دو غالب رجحانات کی صورت میں ظاہر ہوئے اور افسانے کی بلوغت کے ابتدائی چند سالوں میں ہی منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی صورت دو نمایاں رویوں میں ڈھل گئے۔ موپاساں کے کردار مروجہ بندشوں کے خلاف لڑنے والے شکست کھائے ہوئے گروہ ہیں۔ یہ اندر سے مشتعل، بیزار، غم و اندوہ میں ڈوبے ہوئے اور خوشی کے ہاتھوں بے بس ہیجانی جذبات کا اظہار ہیں۔ اس ضمن میں IRONY کی خوبصورت مثال افسانہ NECKLACE ہے اور اس رتاؤ کی مثال منٹو کا افسانہ "ہتک" نمایاں ہے۔ جب کہ چیخوف کی کہانیاں کہرے کی مانند ہیں جو روح کے اندر ہی اندر رستی ہیں اور ہمیشہ کے لیے ایک لطیف غم میں ڈھل جاتی ہیں۔ اُردو افسانے میں یہ رویہ راجندر سنگھ بیدی (جوگیا۔ صرف ایک سگریٹ۔

لے مشتاق قمر کے افسانوی مجموعے: "مٹھی بھر مٹی"، "معتوب شہر"

زمین سے پرے) اور غلام عباس[1] (اوور کوٹ۔ سایہ۔ کن رس) کے ہاں شعر کی سی فضا پیدا کرنے اور نئے آہنگ کا باعث بنا۔ اس تدبیر کاری کی اہم خصوصیت نیم علامتی انداز ہے۔
سید فیاض محمود نے چیخوف اور مارس میٹرلنک کے اثرات کو ایک نئی تدبیر کاری میں ڈھالا ہے۔ اس کی نمائندہ مثالوں میں فیاض محمود کے دو افسانے "کام چور" اور "اللہ کے نیک بندے" نمایاں ہیں جب کہ اس تدبیر کاری کا اوّلین نقش فیاض محمود کا اوّلین افسانہ "زبیدہ" (مطبوعہ "ہمایوں"، جولائی ۱۹۳۲ء) ہے۔ یہ دھیما مترنم لطیف پیچ وخم کا رفتہ رفتہ گرفت میں لینے والا منفرد اسلوب اپنی جزئیات نگاری اور روزمرہ زندگی کے بکھرے ہوئے موضوعات سے مطابقت رکھنے کے باعث موپاساں اور چیخوف کے نمایاں اثرات کی طرح ایک تیسرے غالب رجحان کی صورت اختیار کر گیا۔
منٹو اپنی اجارہ دار انا، وسیع تجربے اور "بہ جہت نابغہ" ہونے کے باعث آنے والوں کے لیے موضوع اور تدبیر کاری کی سطح پر امکانات ہی ختم کر گیا جبکہ راجندر سنگھ بیدی کا اسلوب بعینہٖ اختیار کر لینا اس لیے مشکل ہو گیا کہ روداں پس منظر میں کسی افسانہ نگار کی جڑیں اساطیر میں اس طرح نہیں تھیں جیسی کہ بیدی کی البتہ غلام عباس اور سید فیاض محمود کے ملے جلے اثرات نے اسلوبیاتی سطح پر نہایت خوبصورت توازن قائم کیا جس کی ابتدائی مثالوں میں مسعود مفتی[2] (نمائندہ افسانہ: "سمندر اور تین کمرے") اور شمشیر سنگھ نرولا (افسانوی مجموعہ: "جالے") کے افسانے ہیں۔ .... اس روایت کے روداں پس منظر میں کرتار سنگھ دگل، غیاث احمد گدی[3]، گلشن کمار، روما اور یوگ راج ہیں۔ .... معمول کے دنوں میں یکلخت غیر معمولی گھڑیاں فرد کی زندگی کا نظام تلپٹ کر دیتی ہیں۔ یہ انسانی لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا کیا دھرا ہے۔ بعض اوقات ہم یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ماضی قریب کے بیتے ہوئے لمحات میں خود ہماری غیر معمولی حرکات کے محرکات کیا تھے۔

---

[1] غلام عباس کا اوّلین افسانہ "موت کا درخت" ہے (مطبوعہ نیرنگ خیال، ۱۹۲۴ء)

راشد الخیری کے افسانوی مجموعے: سیلاب اشک۔ قطرات۔ تحفۂ شیطانی۔ چہار عالم۔ سوز و ساز۔ سودائے نقد۔ بنت الوقت۔ سراب مغرب۔ نسائے سعید۔ غدر کی ماری شہزادیاں۔ ستونتی۔ نجوگ۔ سوکن کا جلاپا۔ تفسیر عصمت۔ ناگزیر کارنامہ۔ جوہر عصمت۔ منازل ترقی۔ بچہ کہتا۔ دنیا کی سرگزشت۔ ولایتی ممی۔ نانی عشو اور دادا لال بجھکو۔ (آخری تینوں مجموعے بچوں کے لیے)

[2] افسانوی مجموعہ: ایک سے پہلے

[3] غیاث احمد گدی کے مجموعے: بابا لوگ۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی۔ سارا دن دھوپ۔

کرتار سنگھ دگل[1] غیاث احمد گدی، شروَن کمار ورما[2] اور جوگ راج کے نزدیک ایسی
کیفیات کا بیان کرتے ہوئے محرکات کے طور پر خارج کا ماحول اور باطن کا سناٹا ایک نیا اور منفرد
آہنگ وضع کرتا ہے۔ ایک مثال: "معمول توڑنا منع ہے" از کرتار سنگھ دگل۔

"میری عادت ہے، سڑک پر چلتے وقت میں آنکھیں نیچے کیے چلتا ہوں۔ اُس روز
نہ معلوم کیا ہوا؟ گلی پار کرنے کے بعد کونے والے مکان کے قریب سے گزرتے
ہوئے غیر ارادی طور پر میری نظر سامنے گیٹ پر جا پڑی۔ گیٹ سے تین پہیوں والی
سائیکل چلاتا ہوا ایک بچہ نکلا۔ نیلی آنکھیں، سنہرے بال   بچہ باہر نکلا
اور کسی کے ہاتھ آگے بڑھ کر گیٹ بند کرنے لگے اور گیٹ ویسے کا ویسا ہی کھلا رہ گیا۔
ہنستی ہوئی آنکھیں، گوری گوری رنگت، مختصر سی مسکراہٹ، رقص کناں چہرے
پر...... دانت موتیوں کے دانے، ہلکے ہلکے لرزتے ہونٹ...... گویا ایک لمحے
کے لیے رک جانے کو کہہ رہے ہوں"۔

("انتظار" از کرتار سنگھ دگل)

یہ معمول کے دنوں میں غیر معمولی لمحات ہیں ان کے بعد یکلخت ساری کائنات جیسے اس
ایک لمحے کے زیرِ اثر چلی جاتی ہے۔ افسانے میں دگل نے ان لمحات کو ایک موڑ دے کر نئی صورت
حال میں بھی غیر معمولی گھڑیاں RECALL کرلی ہیں اور یوں افسانہ اپنا دائرہ مکمل کرتے
ہوئے ایک نہ ختم ہونے والی کہانی بن جاتا ہے۔ جس کے کردار بدل سکتے ہیں، معاشرتی اور معاشی
صورت حال بدل سکتی ہے، لیکن وہ غیر معمولی گھڑیاں اپنی جگہ جوں کی توں رہیں گی۔ شروَن
کمار ورما کے افسانوی مجموعے "گرتے ہوئے درخت" کے بیشتر افسانوں میں بھی تجرید کاری اپنا
منفرد لہجہ لیے ہوئے ہے۔ غیاث احمد گدی اس تجرید کاری میں آورش حقیقت نگار ہے۔ مثال اس
کے مجموعے "بابا لوگ" کے بیشتر افسانے ہیں اور نمائندہ افسانہ "اندھے پرندے کا سفر"۔ افسانہ
"رشتہ" میں اخباری رپورٹر لڑکی اور فوٹو گرافر لڑکے کا آپس میں کوئی رشتہ نہ ہونے کے باوجود ایک
عجیب رشتہ ہے۔ ایک دوسرے سے بہت قریب لیکن بہت دور رہتے ہوئے ایک دوسرے کو

---

1 مجموعہ: اک کرن چاندی کی۔

2 شروَن کمار ورما کا مجموعہ: گرتے ہوئے درخت۔ کرشن چندر کے دیگر مجموعے۔ یوکلپٹس کی ڈالی۔ سمندر دور ہے۔ بچوں کی تنہائی۔ کتاب کا کفن۔ ایک گرجا ایک خندق۔ [illegible] سا گئے۔ تین افسانے۔ دل کے سائے میں۔ میں انتظار کروں گا۔ مزاحیہ افسانے۔ شکست کے بعد۔ گھڑیاں۔ شاخ۔ پرانے خدا۔

جیت لینے کا رشتہ۔ یہ ذہنی ہم آہنگی کی سطح ہے جسے غیاث احمد گدی نے "سائے اور ہمسائے" میں جسمانی قربتوں کے حوالے سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ افسانہ "انکل" بوڑھے اور بچے کی نفسیات میں اشتراک کا ایک انوکھا زاویہ اسی تدبیر کاری میں تحمل کرتا ہے۔ اسی روایت میں جوگ راج کا افسانہ "رشتوں کا طوق" نمایاں ہے۔

خواجہ احمد عباس کا نام اپنے اسلوب کے اعتبار سے کرشن چندر کی روایت سے متعلق ہے لیکن موضوعات کی سطح پر خواجہ احمد عباس خود کرشن چندر اور بیشتر ترقی پسند افسانہ نگاروں، ابراہیم جلیس اور شوکت صدیقی کے لیے راہ نما ثابت ہوا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں خواجہ احمد عباس سب سے پہلے بطور موضوع شہر کی مصروف زندگی اور کاروباری ذہنیت کو گرفت میں لینے پر قادر ہوا۔ احمد عباس نے پہلے اردو افسانے میں شہر کی خام تصویر کاری پریم چند، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی اور رشید جہاں کے ہاں بہت ہے۔

خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں معروف کاروباری شہر اپنے تمام شر اور خیر کے ساتھ صحافت کے وسیلے سے اپنی اصل ذہنیت کے ساتھ ظاہر ہوا۔ یوں شہر کے ہنگامے اور حادثات نے اُس کے افسانے کو نیا منظر نامہ مہیا کر دیا۔

خواجہ احمد عباس کے افسانوی مجموعے "زعفران کے پھول" کے تینوں طویل افسانے اخباری رپورٹر کا طریقہ کار لیے ہوئے ہیں۔ زعفران کے کھیت میں کھڑی بڑھیا کا شہری بابو سے مکالمہ رفتہ رفتہ خودکلامی میں ڈوب جاتا ہے اور شہر کی جانب تیزی سے جاتی بل کھاتی ہوئی سڑک پر افسانہ نگار رواں دواں ہے۔ "زعفران کے پھول"، "اجنتا" اور "اندھیرا اجالا" بالترتیب شہر کی مقتدر ہستیوں کرشن چندر، علی سردار جعفری اور پرتھوی راج کپور کے نام کیے گئے ہیں۔ اولین افسانہ کشمیر کے حوالے سے لکھے گئے کرشن چندر کے افسانوں کا انداز لیے ہوئے ہے۔ جبکہ "اجنتا" علی سردار جعفری کے باغیانہ مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ پرتھوی راج کپور کے نام "اندھیرا اجالا ہے" جس میں انڈین فارمولا فلم کی تکنیک کامیابی سے برتی گئی ہے۔ موضوعاتی سطح پر تینوں افسانے شہر کے کھوکھلے پن کی عکاسی کرتے ہیں۔ "اندھیرا اجالا" کی ابتدا ہیرو کے تعارف سے ہوتی ہے پھر ہیروئن ہے، ہیرو کی امید کے جگمگاتے چراغ۔ ہیرو کا ہیروئن کو چھوڑ کر بری تعلی کی طرف جھکاؤ، ہیروئن کا عشرت کدہ اور گری کی چاہت، وقفہ۔ وقفے کے بعد ہیرو کی واپسی، ہیروئن سے قربت، ہیروئن بجائے منعم غزل گانے کے انقلابی نعرہ بلند کرتی ہے، زہر عشق پھر آیو ڈین ثابت ہوتا ہے، شادی کی تیاری مگر ۔۔۔ آخر کار ملاپ۔

اس افسانے میں فلم تکنیک کا کامیاب برتاؤ پہلی بار کیا گیا ہے جب کہ اسی تدبیر کاری کے تحت "بمبئی رات کی باہنوں میں" شاہ کار ہے۔

خواجہ احمد عباس کے ہاں ایک طرف تو "چاکلیٹ اور وقت" جیسے کومل افسانے ہیں اور دوسری طرف "چوراہا" جیسے چونکا دینے والے کرخت حقائق پر مبنی افسانے، جن میں سفید بازار، رام کنڈ کا پوتر پانی، تمدیارک کاٹن، اوپن کلوز اور فلم پروڈیوسر سب ایک ہو گئے ہیں۔

خواجہ احمد عباس کی طرح کرشن چندر[1] کے ہاں شہر میں روزمرہ ضروریات کے تحت تبدیل ہوتا ہوا انسانی برتاؤ، معاملت اور حرص کی عجیب و غریب تصویریں سامنے آتا ہے۔ احمد عباس کے منگو (میری لین کی چلمن) اور کرشن چندر کے چندرو (چندرو کی دنیا) کی ایک ہی کائنات ہے، ایک سی معصوم خواہش اور اس کے چہار جانب منافقت کا دریا رواں ہے۔ "میری لین کی چلمن" میں افسانہ نگار جو منظر دیکھ اور دکھا رہا ہے اس منصب پر "بمبئی رات کی باہنوں میں" کا پولیس رپورٹر "ارجن" بھی فائز ہے۔ ارجن، جس نے زندگی کے پھیلاؤ سے بھاگ کر چند گھڑیاں محبوب کی باہنوں میں گزارنی چاہی ہیں۔ بڑے شہر کی تاجرانہ ذہنیت کس طرح انسانی اقدار کی صورتیں مسخ کرتی ہے اور مجرم کرداروں کے ساتھ خیر چاہنے والے کردار کیسے ہیں جو نیکی اور پاکیزگی کے خواب دیکھتے ہیں؟ ان سب کی تصویر کاری احمد عباس اور کرشن چندر کے بعد کوثر چاند پوری، حیات اللہ انصاری، اختر اورینوی، سید فیاض محمود، عبدالرحمن چغتائی، اوپیندر ناتھ اشک، کشمیری لال ذاکر اور مہندر ناتھ کے افسانوں میں ایک معیار قائم کرتی ہے۔

ان افسانہ نگاروں نے شہر کی غالب آبادی (متوسط اور نچلا طبقہ) کی حسرتوں، محرومیوں اور گراوٹوں کو اپنا موضوع بنایا، اس ذیل میں حیات اللہ انصاری کا افسانہ "آخری کوشش"، کوثر چاند پوری کا "میرا پیشہ" اور "چاندنی کا سفر"، اختر اورینوی کا "جوہیز"، سید فیاض محمود کا "کام چور"، عبدالرحمن چغتائی کا "لت پت"، اوپیندر ناتھ اشک کا "بیماری گلی"، کشمیری لال ذاکر کا "میرا آنچل میلا ہے" اور مہندر ناتھ[2] کا "چاندی کے تار" یادگار افسانے ہیں۔

---

[1] افسانوی مجموعے طلسم خیال، زندگی کے موڑ پر، ہوا ایک خوشبو اڑی، پانی کا درخت، تاش کا کھیل، تین غنڈے، ٹوٹے ہوئے تارے، محبت کی رات، دسواں پل، وحشت خیال، دوسری برف باری سے پہلے، سپنوں کا قیدی، سپنوں کی رہ گزر، شانو، ایک شعل، کالا سورج، کبوتر کے خط، گھونگٹ میں گوری جلے، مینا بازار، ہم تو محبت کرے گا، لال تاج، ستاروں کی سیر، مسکرانے والیاں

[2] افسانوی مجموعے یہاں سے وہاں تک، تنی پیاری، چاندی کے تار، گالی، جہاں میں رہتا ہوں، پاکستان سے ہندوستان تک

اس روایت میں کشمیری لال ذاکر[1] اپنے موضوعات کے تنوع اور افسانوں میں خاص طرح کی بھائی چارے کی فضا کے باعث خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ "میرا آنچل میلا ہے" "پہلا دن" اور "طلاق" کے مرکزی کرداروں میں وطن کرنے کا جذبہ اس کے افسانوں میں فروعی قسم کے اختلافات کے باوجود قومی یک جہتی کے جذبے کے تحت، رنگ، نسل اور نظریے کے تفاوت کو کم کرتا ہے۔ ذاکر کے کرداری افسانے ہندوستان کی مضبوط تہذیبی بنیادوں سے اپنے رنگ اور عادتیں چنتے ہیں اور اکثر افسانوی کردار اپنے مشترک قومی ورثے کے ہوشیار محافظ ہیں جبکہ مہندر ناتھ کا مجموعہ "چاندی کے تار" اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کی معاشرت اور شہر کے متوسط طبقے کی جوان آرزوؤں اور امنگوں کا ترجمان رہا ہے اور کوثر چاند پوری کا افسانہ "میرا پیشہ" ہندوستان کے مصروف ترین شہر کی ملی جلی، ہندو، مسلم، سکھ اور عیسائی معاشرت کا خوبصورت ترین عکاس: اپاہج لنگڑے کے شب و روز ملاحظہ ہوں:

> "وہ بھی یہیں ایک کوارٹر میں رہتا تھا جو اس کے ایک رشتہ دار کے نام الاٹ ہو چکا تھا۔ وہ آج کل سسرال میں رہنے لگا تھا۔ صرف قبضہ بحال رکھنے کی خاطر اسے بیرونی حصہ میں رہنے کی اجازت دے دی تھی۔ رات کو وہ یہاں نہ پہنچ سکتا تو اپنی پرانی جاگیر، فٹ پاتھ پر قبضہ کر لیتا، جہاں کبھی کبھی پولیس والوں کے ڈنڈوں کا مزہ چکھنا پڑتا۔"
>
> جب اس سے اگلا آدمی لیٹرین میں چلا گیا تو پیچھے سے پنڈت بالکرشن شرما نے ڈانٹ کر کہا:
>
> "ہٹ لنگڑے آگے سے"۔
>
> "کیوں؟"
>
> "پہلے ہم جائیں گے"۔
>
> "نئی ہے پنڈت جی! اندر نہیں، تم کیوں کر جا سکتے ہو۔" "آگے میں ہوں"۔
>
> "ایسی تیسی تیری، ملاٹ ساروں کا تو نالی میں جا کر کرے گا اوندھے منہ"
>
> "تمہاری بھی ایسی تیسی، میں اپاہج ضرور ہوں مگر کان کھول کر سن لو پنڈت جی مجھ سے الجھے تو بہت پچھتاؤ گے"

---

[1] مجموعہ محلوں میں بکھری ہوئی زندگی۔

"اے بہت تیج کہیں کے۔ لے اپنی باری کا سودا کر لے مجھ سے"

"لاؤ کیا دیتے ہو"

"ایک آنہ"

"پھر لگے رہو لائین میں ایک تو بند ہے ایک کھلی ہے جس میں تم جا سکتے ہو"

"دو آنہ لے گا؟"

اس نے بارہ پیسے میں اپنی باری بیچ دی اور چندت جی کی جگہ سنبھال لی۔

("میرا پیشہ" کوثر چاند پوری[1])

یہ صبح کا وقت تھا اور عوامی لیٹرین کے سامنے کا ہجوم۔

اس روایت کے رواں پس منظر میں بیشتر افسانے شہر کی معروف زندگی کے کسی ایک رخ کی بھرے محل کو ناول کے انداز میں سمیٹنے کی کامیاب کوششیں ہیں۔ ان پیش کاروں میں غیاث احمد گدی، رتن سنگھ، سید قاسم محمود، سلیم اختر اور کلام حیدری نمایاں ہیں۔

غیاث احمد گدی کے ہاں شہری زندگی کے عکاس اور ابنارمل نفسیات کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں غیاث احمد گدی کے منفرد کومل اسلوب پر نسبتاً کھردرا لہجہ غالب آجاتا ہے۔ جس کی مثالیں: "تج دو۔ تج دو" اور "بندے خاں" جیسے افسانے ہیں۔ رتن سنگھ اس روایت میں مختصر ترین افسانہ لکھنے کے سبب نمایاں ہے اور اس کے ہاں شہری زندگی کی معمول سے ہٹی ہوئی گھڑیوں اور اجنبی ساعتوں کی کامیاب پیش کش اس کے شاداب لہجے کے سبب ہے۔ مثالیں: "دکھ کی عمر" اور "آخری اداس آدمی"۔ سید قاسم محمود کا موضوع نجاستوں کی لپیٹ میں آیا ہوا شہر ہے۔ قاسم محمود نے اس شہر میں مقدور بھر خیر کی جستجو کی ہے۔ مثالیں: "دس پیسے"، "تانگے والے کی لڑکی" اور "چیونٹی کا قاتل"۔ اس ضمن میں سلیم اختر کے غیر روایتی تدبیر کاری کے افسانے نمایاں ہیں۔ "بینس شیٹ"، "مولینا ۱۹۶۹ء"، "محاذ ۱۹۶۷ء" جیسے ان چھوٹے موضوعات خصوصاً جنسی تلذذ اور ہم جنسی اور بہت الجھے ہوئے نفسیاتی مسائل (خصوصاً "آشوب چشم" میں مکھی کی طرف دوستی کا ہاتھ) یہ افسانے سلیم اختر کو اس روایت میں بہت نمایاں کر دیتے ہیں۔ کلام حیدری[2] (مجموعہ صفر) کے افسانوں میں "گیا" شہر کی زندگی قابل لحاظ ہے۔ اس کے افسانے "زندانی" کا شوہر اور "نجی" کا

---

[1] مجموعے: شعلۂ سنگ۔ آوارہ دوں کی صلیب۔ عورتوں کے افسانے۔ اشک بشر۔ دنیا کی حور۔

[2] افسانوی مجموعہ: قاسم کی مہندی۔

[3] بے نام گلیاں صفر۔ الف لام میم۔ دیدہ حیرت

ایڈیٹر، گھر اور گھر سے باہر جس منافقت کا تانا بانا بنتے ہیں اس کی مکروہات کلام حیدری کے ''سب سیاہ'' اور ''ما'' میں ظاہر ہوتی ہیں۔۔۔

عالمی ادب میں ایک بڑا موضوع دیہات رہا ہے۔ انگریزی میں جارج ایلیٹ کی "Mill on the Floss" اور ٹامس ہارڈی کی تمام تر کہانیاں دیہی علاقوں میں بسنے والے فطرت سے قریب لوگوں کی کہانیاں ہیں۔ بالکل اسی طرح ہمارے افسانے میں دیہات ایک اہم موضوع کی صورت زندہ ہے۔ دیہات تک شہر کی پختہ سڑک کا سفر وہاں کی اعلیٰ اقدار پر منافقت کا چھینٹا ہے۔ ہارڈی کے دو ناول "Jude The Obcure" اور "Tess" نیز متعدد افسانے گاؤں کے ایسے ہی سادہ دل افراد کی شہروں میں ناکامی اور نامرادی کی مثالیں ہیں۔

ہمارے یہاں پریم چند اور سلطان حیدر جوش کے Camp Followers کے بعد ترقی پسند افسانہ نگار کے لئے ملک راج آنند نے پکی سڑک کا سفر تجویز کیا۔ ملک راج آنند کا "A Kashmir Idyll" اس نئی راہ کا تعین کر گیا، جس پر چلتے ہوئے کرشن چندر نے خصوصاً کشمیر کے حوالے سے خاص شہرت سمیٹی۔ احمد ندیم قاسمی کے ہاں یہ "بندگی بیچارگی" سے "گھر سے گھر تک" کا سفر ہے۔ دیکھا جائے تو ہارڈی کی قنوطیت ازل سے ہمارے افسانے پر سایہ فگن رہی ہے جو ترقی پسند افسانہ نگار تک آتے آتے نامرادی اور ناکامی سے دوچار ہو کر رفت میں ڈھل گئی۔

پریم چند، سلطان حیدر جوش، مہاشہ سدرشن، علی عباس حسینی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، اعظم کریوی، محمد مجیب، ردولوی، دیوندر ستیارتھی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، ابوالفضل صدیقی[1]، غلام الثقلین نقوی[2]، خان فضل الرحمن، جمیلہ ہاشمی[3]، قاضی عبدالستار[4]، صادق حسین[5] اور حمیدہ اختر، نے بطور خاص دیہات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔

> جواہر لال نہرو نے ''میری کہانی'' میں لکھا ہے: ''لبرل ذہنیت رکھنے والے قوم پرستوں کا یہ خیال کہ غیر ملکی حکومت بتدریج اور پُرامن طریقہ پر ہندوستان کو آزادی دے دے گی، اب کھوکھلا ثابت ہو چکا تھا اور خود کانگریسی رہنما اسے نفرت و اہانت سے تعبیر کرتے تھے۔''

یہ زمانہ پریم چند کا ہے۔ جس نے کسان اور مزدور کو ساتھ ملا کر آزادی حاصل کرنا چاہی اور کانگریس کی لبرل ذہنیت کو رد کر دیا۔ تحریک عدم تعاون، کسانوں اور مزدوروں کی تحریکیں جن کا

1۔ ابوالفضل صدیقی کے افسانوی مجموعے ابرام۔ سرلہو کا نوحہ   2۔ بندگی۔ شفق کے سائے۔ نقش اور آگ۔

3۔ آپ بیتی جگ بیتی۔ اپنا اپنا جہنم۔   4۔ پیتل کا گھنٹہ   5۔ پھولوں کے گل

اتلِپ رستیہ گرہ اور سول نافرمانی کے ذریعے ہوتا ہے اور خلافت تحریک یہ سب کچھ سامنے تھا۔ پریم چند نے افسانہ لکھا اور افسانے کو قاعدہ قانون کی چیز نہیں دل کی چیز سمجھا۔ پریم چند نے شہر کے مزدور گوپی ناتھ (ڈامل کا قیدی) اور دیہات کے کسان طبقہ خصوصاً مردولا اور چھما دیوی (آشیاں برباد) کو یکجا کر کے دیکھا۔ بقول رشید احمد صدیقی:

"ہمارے شعرا کی پوری نسل جو کچھ غزل اور مثنوی میں نہیں کر پائی تھی اسے تنہا پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں زیادہ سچائی اور تاثیر کے ساتھ گاؤں اور گھورے پر سنایا اور دکھایا۔"

پریم چند کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ یوپی کی علاقائی سرحد پر پھیلے دیہات بنے۔ ان افسانوں میں ہندوستانی معاشرت کی ہر ہر رخ نے تصویر کشی خاصے کی چیز ہے۔ خصوصاً سولہ حصوں میں بٹا ہوا افسانہ "سیر درویش" اس کی ابتدائی مثال ہے۔ دیہات کی معرفت پریم چند کے ہاں وطن پرستی کا شریف جذبہ سانس لے رہا تھا۔

سلطان حیدر جوش کے افسانوں میں بدایوں کے قرب و جوار کے دیہات کی پیش کش اصلاحی رنگ لئے ہوئے ہے، سہاشہ سدرشن نے دیہات کی سیاسی بیداری کو نمایاں کیا جب کہ علی عباس حسینی کے افسانوں میں اجتماعی تحریکات کی پیش کش بہت نمایاں ہے۔۔۔۔۔

دیہات کی حقیقت نگاری میں رومانیت اور مثالیت کی گنجائش علی عباس حسینی کی دردمندی نے پیدا کی، جس کی مثالیں: "میلہ گھومنی" اور "سیلاب کی راتیں" ہیں۔

اختر اورینوی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ بہار کے دیہات بنے ہیں اور بہار کی خوشبو منفرد۔

"گاؤں کے اکثر کھیتوں میں سے ربیع کی فصل کٹ چکنے کے بعد تال کی سیاہ کوال مٹی بہت ہی نمایاں معلوم ہو رہی تھی۔ لیکن ابھی ایک وہاں گیہوں اور بوٹ کے سنہرے کھیت شام کی دھوپ میں چمک رہے تھے۔ پچھوائی چل رہی تھی جس کی لہروں میں گیہوں کے خوشے اور بوٹ کی چھوٹی اور گداز ڈھیریاں جھول رہی تھیں۔ ہوا میں ہوز گرمی تھی۔ گاؤں کے قریب بھینڈی کی قسم کے کھیتوں میں ترکاریوں کی لیتیں اور پودے اپنی ہریاول سے دل و نظر کو فرحت و تسکین بخش رہے تھے۔ ان سبز و شاداب کھیتوں کے درمیان کنوؤں پر لاٹھے لگے ہوئے جو اکثر چل رہے تھے۔"

("تسکین حسرت" سے اقتباس)

اس ماحول میں مالک اور مزارع کی کشمکش اختر اورینوی کا پسندیدہ موضوع ہے۔

سہیل عظیم آبادی[1] کے افسانے بھی بہار سے متعلق ہیں اور معاشرتی اور معاشی ناانصافیاں موضوع خاص۔ سہیل عظیم آبادی کی انفرادیت وہاں ہے جہاں بہار کے دیہات کا سکون اور شہروں کی گہما گہمی یکجا ہوتی ہے۔ مثال: الاؤ۔

اعظم کریوی[2] کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ موضع پارہ ضلع غازی پور (یوپی) مہیا کرتا ہے۔ معاشی کشاکش یہاں بھی اہمیت رکھتی ہے۔ البتہ انفرادیت کی حامل وہ زبان ہے جو اعظم کریوی نے دیہاتی کرداروں کی پیش کش میں برتی ہے۔ اس حوالے سے چودھری محمد علی ردولوی کا نام نمایاں ترین ہے۔ محمد علی ردولوی کے ہاں علاقائی رنگ اُردو زبان کے ایک نئے اسلوبیاتی آہنگ کا باعث بنا۔ محمد علی ردولوی کے افسانے اپنے لینڈ اسکیپ کے اعتبار سے ضلع بارہ بنکی (اودھ) کے قرب وجوار سے متعلق ہیں اور دیہات کی اس پیش کش میں افسانہ نگاری کی قدیم روایات سے جذباتی لگاؤ اور ذہنی وابستگی خصوصیت کی حامل ہے۔ جس کی مثالیں: "کشکول محمد علی شاہ فقیر" اور "گناہ کا خوف" میں بکھری ہوئی ہیں۔

دیوندر ستیارتھی کے افسانوں کا ہر لحظہ تبدیل ہوتا ہوا دیہاتی لینڈ اسکیپ ہمیشہ قابل توجہ رہا تھا۔ بعض اوقات ستیارتھی کے افسانوں میں دیہات، شہر اور جنگل اپنے باسیوں سمیت باہم ایک ہو گئے ہیں اور اس نئی ترتیب کی پور پور سے ہندوستان کی مٹی کی خوشبو اور گیتوں کی دھرتی اُمڈ اُمڈ پڑتی ہے۔ دیوندر ستیارتھی کے ہاں جنسی الجھنیں، معاشی ناہمواریاں اور "عورت" بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ ایسے میں "مائی تلساں" جیسی کامیاب کردار نگاری ستیارتھی کا ہی حصہ ہے۔

دیہات کے اوّلین افسانہ نگاروں پریم چند اور سلطان حیدر جوش نے افسانہ لکھنے کا فن گاؤں کے حجرے میں بیٹھ کر اور دیہات میں زندگی کر کے سیکھا تھا لیکن دیہات کی اس عنایت کا شکریہ انہوں نے معاشی سطح پر آویزش اور اخلاقیات کی تبلیغ کر کے ادا کیا۔ پھر ترقی پسند تحریک کا ظہور ہوا تو مجبوراً احمد ندیم قاسمی نے دیہات میں محض غربت اور افلاس کی تلاش کی اور طبقاتی آویزش کو موضوع بنایا جس کی مثالیں: "رئیس خانہ" اور "لارنس آف تھلیبیا" ہیں اور یوں افسانے میں دیہات کے حوالوں سے انفعالیت در آئی جسے آج کا نو ترقی پسند افسانہ نگار کامیابی کی کنجی سمجھے

---

[1] مجموعے "الاؤ" "تین تصویریں"۔

[2] مجموعہ دُکھ سکھ۔

ہوئے ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا لینڈ اسکیپ شمال مغربی پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے تھل کا علاقہ ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا اشتراکی نکتہ نظر عام طور پر زندگی کا ایک زندہ مطالعہ سامنے لاتا ہے۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کی بنیاد پنجاب میں ماجھے کے علاقے سے متعلق ہے۔ بلونت سنگھ (مجموعے: سنہرا دیس، جگا، پہلا پتھر، تارو پود) نے پنجاب کے خصوصی مزاج اور اس کے ابنارمل جذبوں (قتل، غارت گری، اغوا اور آبرو ریزی) کی پیش کش میں اکھڑے ہوئے لہجوں کو گرفت میں لیا ہے۔ جذبوں کی شدت کے باعث جلے ادھورے اور کھردرے ہیں (نمایاں مثال: "ناگ پھنی") اس افسانے میں بنجر، خشک زمین کے تیز نوکیلے کانٹوں والے خودرو پودے "CACTUS" کی طرح ایک کردار کو ابھار کر اس کے کرخت لہجے سے نارمل صورت حال کو ابنارملٹی کی طرف موڑ دیا گیا ہے۔ بلونت سنگھ نے پنجاب کی سرزمین کی وسعت کو سمیٹنے کا جتن کیا ہے۔ اس کے چھیلے اور اڑا پیشہ کردار جوانی کے نشے میں دلیر زبان بولتے ہیں۔ کرداروں کا شدید طرزِ بیان اور اکھڑا ہوا لہجہ بلونت سنگھ کے اسلوبِ اظہار کو انفرادیت سے ہمکنار کرگیا ہے:

> "جہاز جیسے ڈیل ڈول والے ذیلے کو دور سے ہی دیکھ کر پہچان لینا اس کے لیے مشکل نہ تھا، اسے ذرا کا نہ تعجب ہوا۔ اس کا تعاقب کرنے والا شخص وہی ایک جوان تو نہیں تھا۔"
>
> چند قدم کے فاصلے سے ذیلے سنگھ نے کھنکھیا کر زرا زور سے پوچھا:
>
> "چک میرا جاری ہو گیا؟"
>
> جواب میں بسنتی نے ریت کی سوئی نہ میں ٹھوکر لگائی تو دھول کا چھوٹا سا بادل جبلا کر اوپر کو اٹھا اور رکی ہوئی ہوا میں معلق ہو گیا۔"

("اوداس" سے اقتباس۔ از بلونت سنگھ)

خان فضل الرحمٰن[2] اور ابوالفضل صدیقی کے ہاں بے اختیار جذبوں (شدید محبتیں اور شدید نفرتیں) کی عکاسی کے باوجود رنگین، بیانیہ اسلوب کی گرفت کہیں بھی ڈھیلی نہیں پڑتی۔ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں دیہات نے سچے سانس لیے ہیں۔ مثلاً "کچے بت پپیہا" از خان

---

[1] دیگر مجموعے: ہندوستان ہمارا، چلی، دیوتا کا جنم

[2] مجموعہ: "اندھا کھا، اندھا مردہ"۔ دوش دریں۔

فضل الرحمٰن "دن ڈھلے" اور "جو الا مکھ" از ابو الفضل صدیقی۔

خان فضل الرحمٰن کے ہاں ہندو، مسلم، سکھ آبادی میں انگریز اور اینگلو انڈین کردار نگاری کا تنوع ہے جبکہ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کی انفرادیت افسانوں میں رواں کڑوے اور میٹھے خواب ہیں۔ ہر دو قسم کے خوابوں میں اجارہ داروں، حکومت کے پروردہ جاگیرداروں، مزدوروں اور کسانوں کی چہرہ نمائی ہوتی ہے۔ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کا منفرد لینڈ اسکیپ "کلنگانہ" کی پتھریلی وادیوں اور "اراکان" کی سنگلاخ چوٹیوں سے ترتیب دیا ہے:

> "سر پہ بڑھیا قراقلی لگائے بیل گردہ یونیفارم کی یادگار شیروانی زیب تن کیے بائیں آستین میں سفید رومال اڑسے ٹانگوں میں مخصوص علی گڑھ کاٹ کا پائجامہ اور پاؤں میں سیاہ جوتا، موزوں قد اور گداز جسم میں بڑھاپے کی سرحدوں کو چھوتے ہوئے بھی جوانی کے دم خم چھلکتے تھے۔ حنا اور شمامہ میں بسے مخصوص انداز میں پان چباتے داخل ہوئے تو بیٹھک کے ساتھ ساتھ عطر اور پان کی ملی جلی بکھری ہوئی خوشبوؤں نے ہم سب کو چونکا دیا"۔
>
> ("دو میرس" از ابو الفضل صدیقی)

یہ ابو الفضل صدیقی کے افسانوں کے منفرد مرکزی کردار کی ایک جھلک ہے۔ یہ داخلی طور پر خوش باش جاگیردار طبقے کے افراد ٹھیٹھ دہلوی، علیگ یا لکھنوی انداز لیے فکری طور پر برٹش گورنمنٹ کے زمانے کی یادگاریں ہیں اور ان کے ساتھ ان کی ریاستوں اور قدموں میں افسانہ "جوالا مکھ" کا پگھلا ہوا اخلاق باختہ طبقہ کھیلا رہا ہے۔

غلام الثقلین نقوی کے افسانوں میں شکست رو ٹوٹتی ہوئی پنجاب کی دیہاتی زندگی کی تلخیاں اور محرومیاں ان کے نرم رو اسلوب سے ہم آہنگ ہو گئی ہیں۔ نمایاں مثالوں میں "گاؤں کا شاعر" اور "اندھا کنواں" ہیں۔ غلام الثقلین نقوی کے تقریباً تمام افسانوں کی زیریں لہر انسان دوستی کا جذبہ ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے ہاں سکھ معاشرت کی گہری عکاسی، مدھم نثر لیے بول، کرداروں کی اداسی اور دھیمے درد کی لے ان کا اثر رکھتی ہے خوبصورت مثالوں میں "شرخ آندھی"، "لہو رنگ"، "آتما کی شانتی" اور "بن باس" ہیں۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں میں جاگیرداری نظام کی شکست و ریخت کا منظر نامہ اپنی بے مثال تدبیر کاری اور جذباتی سچائی کے سبب بے مثال ہے۔ زبان کے ورتارے میں چست جملوں

کی نشست و برخاست کا سلیقہ سراسر مضافات کی عطا ہے خصوصاً ذو مو اشیٹ سے۔

قاضی عبدالستار کے اسلوب میں چست جملوں کے سبب "WIT" کی نمو بیشتر افسانوں میں ہوتی ہے لیکن اس کا اصل تماشا شہر کے مضافات کی پیش کش میں ڈرامائی حالات اور خصوصی پیدا کردہ مواقع پر قابلِ دید ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں قاضی عبدالستار کی بلکی ظرافت، انگیخت اور PARADOX یکجا ہوتے ہیں۔ قاضی کے افسانے "پیتل کا گھنٹہ" سے اقتباس ملاحظہ کیجیے

"تحصیل جہاں سے سیتاپور کے لیے مجھے بس ملتی ابھی دور تھا، میں اپنے خیالوں میں ڈوبا ہوا تھا کہ میرے یکہ کو سڑک پر کھڑی ہوئی سواری نے روک لیا۔ جب میں ہوش میں آیا تو میرا یکہ والا ہاتھ جوڑے مجھ سے کہہ رہا تھا۔

"میاں ای شاہ جی، قصبول کے ساہوکار ہیں، ان کے یکہ کا بم ٹوٹ گوا ہے آپ ندا مانو تو ای بیٹھ جائیں"۔

میری اجازت پا کر اس نے شاہ جی کو آواز دی۔ شاہ جی ریشمی کرتا اور مسکین دھوتی پہنے آئے اور میرے برابر بیٹھ گئے اور یکے والے نے میرے اور ان کے سامنے "پیتل کا گھنٹہ" دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر رکھ دیا۔ گھنٹے کے پیٹ میں موگری کی چوٹ کا نشان بنا تھا۔ وہ انگل کے حاشیے پر سوراخ میں سوت کی رسّی پڑی تھی۔ اس کے سامنے قاضی انعام حسین آف قصبول اسٹیٹ لودھو کا چاند اور ستارے کا مونوگرام بنا ہوا تھا۔ میں اسے دیکھ رہا تھا اور شاہ جی مجھے دیکھ رہے تھے اور یکہ والا ہم دونوں کو دیکھ رہا تھا۔ یکہ والے سے رہا نہ گیا... اس نے پوچھ ہی لیا... "کا شاہ جی گھنٹہ بھی خرید لایو"

ہاں! کل شام کا معلوم نائی، کا وقت پڑا ہے میاں پر کہ گھنٹہ دے دیہن بازے کے۔ الی..."

"ہاں وقت کی بات..... شاہ جی، ما ہیں تو ای گھنٹہ دے گھوڑے کی دُم راستا دیکھے کے چل "۔

یہ کہہ کر اس نے چابک پھٹکارا"۔

میں "میاں کا برا وقت" چھوروں کی طرح بیٹھا ہوا تھا۔ مجھے معلوم ہوا کہ یہ چابک گھوڑے کے بجائے میری پیٹھ پر پڑا ہے"۔ (پیتل کا گھنٹہ)

صادق حسین (مجموعہ قصبوں کے گل) نے چوبدار کے غیرت مند اور دیر کرداروں کی

چھوٹی چھوٹی خواہشوں سے بنے ہوئے حیران کر دینے والے ثقافتی مظاہر اور رومانی فضا کے افسانے لکھے ہیں جس کی ایک مثال "پونچھیاں" ہے جب کہ فہمیدہ اختر (مجموعے کشمالہ، اپنے دیس میں) نے پہاڑوں کے دیہات، خصوصاً پشاور اور کوہ مری کی گھریلو تفریحات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

افسانہ طراز کا مشاہدہ اور تجربہ شہر سے بڑھ کر مضافات تک گیا اور وہیں محدود ہو گیا۔ اس سے آگے دشت پڑتا تھا۔ بیاباں کی دنیا دیکھی بھالی دنیا کی نسبت اجنبی تھی۔ ایسی دنیا جہاں پھول کھلتے ہیں اور روادی کی خواہش میں مرجھا جاتے ہیں۔ جہاں گمنام شجر اور بوٹے چپکے چپکے زندگی کا وظیفہ پڑھتے ہیں اور چرند پرند کا اپنا نظامِ زیست ہے۔ ایسی انجان زندگی کے اطوار فکشن میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ تخلیقی سطح پر صرف فنکار کی دنیا ہی ایسی ہے جو اس معاملے میں امیر کہلا سکتی ہے۔ ادب میں سے دو کے چند نام ہیں۔ نجم کا مارس میٹرلنک اور کیوبا کی ڈورا الونسو۔ دونوں نے دنیا کی حقیر مخلوقات کو اپنا موضوع بنایا۔ میٹرلنک نے چیونٹی، مکھی اور کتے کی زندگی کا رزمیہ لکھتے ہوئے ویرانے کے برگ و بار کو اہمیت دی۔ ڈورا نے چیونٹی، چوہیا اور دیگر ارضی کیڑے مکوڑوں کی سرگزشت قلم بند کی۔ جنگل کے تخلیقی اظہار کی صورتیں برطانیہ کے ردیارڈ کپلنگ (جنگل بک) اور جوزف کونراڈ ("LORD JIM") اور ("HEART OF DARKNESS") افریقی رومین گیری ("ROOTS OF HEAYEN") نائجیریا کے اموس ٹوٹولا (نمائندہ افسانہ "شریف زادہ") کے ہاں ملتی ہیں جنھوں نے بھارت اور افریقہ کے جنگلوں اور ان کی حیوانی زندگی کو پیش کیا ہے۔

اُردو افسانے میں اس پیش کش کے حوالے سے صرف تین نام نمایاں ہیں۔ سید رفیق حسین ابوالفضل صدیقی اور خان فضل الرحمٰن۔ خان فضل الرحمٰن کا دیہات سے جنگل کی طرف میلان بطور خاص قابلِ توجہ ہے۔ ضلع سہارن پور میں شوالک کی پہاڑیوں اور ان کے گرداگرد پھیلے ہوئے جنگل کے پرندے فضل الرحمٰن کو بہت مرغوب ہیں۔ خان فضل الرحمٰن نے اپنے رومانی افسانوں میں ہجر کی کیفیات کی عکاسی کے لیے "پربت پپیہا" اور کوئل کو اس کی عادات اور خصائل سمیت بچا ہے۔ نمائندہ مثال "پربت پپیہا" (افسانوی مجموعہ۔ دو کھایا امرود)۔

ابوالفضل صدیقی کے شکاریات کے موضوع پر افسانوں میں تلنگانہ کی پتھریلی وادیوں کو ان کے چرند پرند سمیت موضوع بنایا گیا ہے۔ اس نوع کی اکا دکا دیگر مثالوں میں بانو قدسیہ[1] کا

---

[1] افسانوی مجموعے۔ بازگشت۔ امر بیل۔ کچھ اور نہیں

"کال مچھی" (چڑیا گھر کے پرندوں اور جانوروں کی زیست کا مطالعہ) اشفاق احمد کا "بندر لوگ" (کشمیری بندروں کی عادات کے حوالے سے ہماری منافقانہ سیاسی اور معاشرتی زندگی پر طنز) اور چندر ناتھ اشک کا "کالو" (کتے کے شب و روز) نمایاں افسانے ہیں۔

سیّد رفیق حسین نے بطورِ خاص جنگل کے لینڈ اسکیپ کو اس کی مخلوقات سمیت موضوع بنایا ہے۔ رفیق حسین کے افسانوی مجموعے "آئینہ حیرت"[1] کے افسانوں میں دونوں طرح کے چوپائے (وحشی اور پالتو) بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ پالتو چوپائیوں میں افسانہ "ہیرو" کا سانڈ، "گوری ہو گوری" کی گائے، "بے زبان" کی گھوڑی اور "کلوا" کا کتا ... وفاداری اور قربانی کی جبلتوں کے مختلف رنگ ہیں۔ رفیق حسین کے اس سانس لیتے ہوئے جنگل کی ایک جھلک ملاحظہ کیجیے۔

"تو کاں آں ہو" آواز پھر آئی۔

رمکلیا نے "ہرے رام گوری ہو لے" کہتے ہوئے چاروں طرف دیکھا۔

گائے دکھائی تو دی نہیں لیکن رمکلیا نے اپنی پوری طاقت سے پکارا: "گوری ہو گوری"۔

جواب آیا: "تو کاں آں ہو"

اور پھر باغ میں سے تیرتی ہوئی گائے نکلی۔ رمکلیا نے پھر پکارا، وہ اس کی طرف بڑھتی ہوئی بڑھی لیکن دور سے ایک اور آواز آئی۔

"اوماں آں ہو"

باغ کی آڑ سے بچھڑے کی آواز تھی۔ گائے اس کی آواز کی طرف گھوم پڑی۔

رمکلیا کا ننھا سا دل بیٹھنے لگا۔ وہ رات بھر رونے اور ہچکیاں لینے سے تھک چلی تھی۔

پھر بھی ہمت پھر چلائی۔

"گوری ہو گوری"

"ارے گوری اے آئے جا"

"ہائے رے ممیا نا ہیں آوت۔"

"گوری ہو گوری"

---

[1] "آئینہ حیرت" اور "گوری ہو گوری" میں شامل تمام افسانے کتاب کار دیلی کشور رام پور (یو۔ پی) نے "شیر کیا سوچتا ہوگا" کے نام سے شائع کیے ہیں۔ یوں ایک ہی مجموعہ تین ناموں سے شائع ہوا۔

"گوری ملیا آگے جا رہی۔۔۔۔۔"

لیکن گوری نے رُخ نہ بدلا۔ البتہ دو چار دفعہ سر گھما کر ہنگلیا کی طرف دیکھا۔ اترا کر بولی اور پھر اُدھر ہی تیرتی چلی گئی جدھر سے گھونگھرو کی آواز آ رہی تھی"۔

("گوری ہو گوری" سے اقتباس)

منفرد لینڈ اسکیپ کے افسانوں میں ابوالفضل صدیقی، خان فضل الرحمٰن، قاضی عبدالستار اور واجدہ تبسم نے بالخصوص جاگیردارانہ تمدن کی عکاسی کی ہے۔ ان افسانوں میں قرن ہا قرن کی سماجی محال سے مرتب شدہ تہذیبی اقدار کا شعور آج کے عہد میں ایک UNIQUE APPROACH ہے۔ صرف واجدہ تبسم کے ہاں ہی خوبصورت مثالوں میں جاگیردار طبقے کا زوال "دیار حبیب"، حویلی کی ڈھتی ہوئی فصیلیں (گلستان سے قبرستان تک) اور باطنی طور پر جاگیرداری کی زوال پذیری کی مثال "ناگن" جیسے افسانے پیش کش کا معیار قائم کرتے ہیں۔

شہر سے نکلی یا آگے بڑھتی ہوئی چاروں اطراف میں پھیلتی سڑک ان دیکھے اور ان چھوئے نیم تاریک رسوم و رواج اور روایات تک کر گئی ہے۔

دیوندر ستیارتھی "گڑی گڑی" لیے پھرے، اور یہ خانہ بدوشی کی روایت مانک ٹالہ تک آئی ہے۔ (مجموعہ "پیاسی بیل") مانک ٹالہ کے ہاں مصر کے اہرام اور افریقہ کے جنگل۔۔۔۔۔۔ پیرس اور بنکاک کی سڑکوں کے شور میں بولتے ہیں۔

سکھ معاشرت کی پیش کش جمیلہ ہاشمی (سرخ آدمی۔ من ہاس) ہندو سماج۔ احمد عباس (کرشن چندر کی محبوبہ) اور راجندر سنگھ بیدی (دو بڑھا۔ گرہن۔ اپنے دکھ مجھے دیدو) مسلم معاشرت عصمت چغتائی (چوتھی کا جوڑا) محمد حسن عسکری (بیشتر افسانوی کردار) راج (سومنات کے بعد پیغمبر کی موت) اعجاز حسین بٹالوی (مردخانہ) منصور احمد شیخ (مجموعہ "برف کے آنسو" کے بیشتر افسانے) اور خالد ابراہیم (ملبے کا بادشاہ) کے ہاں ہوئی ہے[2] جب کہ سرحدی اور قبائلی علاقوں کے قصے فہمیدہ اختر، مسعود مفتی اور سیدہ حنا نے لکھے بالترتیب "کشمالہ" "راضی نامہ" اور "تنہا اداس لڑکی"۔

شملہ کی بچی تصویر اشفاق احمد (بندر لوگ) بلوچستان اور سندھ کی سیاسی اور معاشرتی صورت گری: نجم الحسن رضوی (چہروں کے پہاڑ۔ سادہ بیگا میں اجنبی)۔۔۔ سون سیکسر کی جھلک۔

---

[1] فرانسیسی لینڈ اسکیپ کی ایک مثال اختر حسین رائے پوری کا افسانہ "دل کا اندھیرا" ہے

[2] مجموعہ "منصوری کہانیاں"

احمد ندیم قاسمی (الحمد اللہ۔ رئیس خانہ) کے ہاں ملتی ہے۔

رام لعل اور رضیہ فصیح احمد نے "سفر وسیلۂ ظفر" کو خوبی کے ساتھ افسانوں میں جگہ دی۔ رام لعل کے ہاں بڑھاپے کا متحول تجربہ (زندگی سے آنکھ ملانے کی بات) اور رضیہ فصیح احمد کے ہاں سفر نامے اور رپورتاژ کی روشنی پھیلا دیں انفرادی رنگ لیے ہوئے ہے۔

ہرچرن چاولہ کے ہاں یادوں کے حوالے سے میانوالی کا لینڈ اسکیپ اور سید انور[1] کے ہاں سمندر کا سفر (بحر بے پایاب تھے) اور بندرگاہوں کے رومانی قومیات کے ساتھ متنوع بکمال جلوہ گر ہوا ہے۔ سید انور کو ایک شعلۂ سنگ طوفان اور ایک ذخیرہ کہا جاتا ہے۔ بحری سفر کے حوالے سے اس نے ہر طرف سلگتی ہوئی معاشرت کو بے نقاب کیا ہے۔ مثال، مجموعہ "آگ کی آغوش میں" کے افسانے۔

انسانی جبلت کی تصویر کاری نے عالمی ادب کو بڑے بڑے شاہکار دیے ہیں۔ اردو افسانے کا ایک اہم موڑ ۱۹۴۷ء کے فسادات ہیں جن اس دور پالا زندگی کی خونریزی، درندگی اور گھناؤنی بربریت کی محض عکاسی اخباری رپورٹنگ سے زیادہ کچھ نہیں۔ سچ فوکس میں لی گئی تصویر کا نام افسانہ نہیں سارا کھیل تخلیقی عمل کی تشکیل کا ہے۔ پھر فسادات کے بارے "ترقی پسند فارمولا" بجا ولی اور سطحی افسانوں میں افسانے کا باعث بنا۔ اس مصلحت کوشی کی مثالیں: کرشن چندر (پشاور ایکسپریس) احمد ندیم قاسمی (پرمیشر سنگھ) خواجہ احمد عباس (انتقام) اور ممتاز مفتی (گھوڑا اور بیرا) جیسے نمایاں ناموں کے ہاں بھی مل جاتی ہیں، اسی طرح ۱۹۶۵ء کے انسانی جبلت پر لکھے گئے بیشتر افسانے "موسم حق کے سامنے" (حجاب امتیاز علی) "کپاس کا پھول" (ندیم قاسمی) "پاکستان" (ممتاز مفتی) "ٹھنڈا میٹھا پانی" (خدیجہ مستور) "پہلی کرن کی پہلی" اور "ماں" (حجاب اللہ) "سبز پوش" (غلام الثقلین نقوی) افسانوی مجموعہ "خون اور مٹی" (مشتاق قمر) افسانوی مجموعہ "چہرے" (مسعود مفتی) سطحی تحریریں ہیں۔ بڑی تخلیقات نہیں بن پائیں۔

۱۹۴۷ء کے فسادات، ۱۹۶۵ء کی جنگ اور زوال ڈھاکہ پر اُردو افسانے دو طرح کے ملتے ہیں۔ پہلی قسم وہ جہاں ناول "ڈاکٹر ژواگو" کی طرح سے فرد بیابک جبلت میں گھرا ہوا ہے، اس کا کوئی عمل اپنا نہیں۔ حالات کا ریلا اسے جہاں چاہے کھینچتا ہوا اپنے ساتھ بہا لے جائے۔ وسیع تر انسانی جبلت کی شدت خود کشی ہے۔ منٹو کے دو افسانے "ٹھنڈا گوشت" اور "شریفن" احمد ندیم

1. افسانوی مجموعے "آگ کی آغوش میں"، "صبح کی تلاش"، "منزل کی طرف"۔
2. منزل منزل دل بھٹکا، جب سمندر ہنس پڑا

قاسمی (پرمیشر سنگھ) اشفاق احمد (گڈریا) حیات اللہ انصاری (شکر گزار آنکھیں) خدیجہ مستور (مینوں لے چلے بابلا) کے افسانے اس ذیل میں نمایاں ہیں۔

بربریت کے خاتمے پر متاثرہ افراد کی کہانیاں سامنے آ گئیں۔ یہ تمام کردار اپنے اپنے طور پر سچے ہیں لیکن حالات اور وقت نے انہیں جھوٹا ثابت کر دیا ہے۔ منٹو کا "کھول دو"، راجندر سنگھ بیدی کا "لاجونتی"، قدرت اللہ شہاب[1] کا "عائشہ آ گئی" صلاح الدین اکبر[2] کا "البم اور سائے" اس ذیل میں عمدہ مثالیں ہیں۔ یا زیادہ نسوانی کرداروں کی پیش کش میں اکثر افسانہ نگار جذباتیت کا شکار ہوئے اور آخر میں آتے آتے افسانے کے انجام کی نسبت عصمت چغتائی کی Wishful Thinking ظاہر ہوئی اور افسانہ بگڑ گیا۔

۱۹۴۷ء کے فسادات کے بحرانی دور کے خاتمے کے بعد بھی بہت حد تک فسادات افسانے کا موضوع بنے رہے۔ افسانہ کے اس رواں پس منظر میں انتظار حسین کا نام سب سے اہم ہے اور تازہ ترین مثال افسانہ "ہندوستان سے ایک خط" مطبوعہ "سویرا" ہے۔ انتظار حسین کے ان افسانوں میں یادیں، بچھڑے ہوئے گلی کوچوں، بازاروں میں لیے لیے پھرتی ہیں اور انتظار حسین کے یہ افسانوی کردار لاہور کی سڑکوں پر "گزری کڑک" تلاش کرتے ہیں جو ماضی میں بیت گئی۔

ہندوستان کی تقسیم کبیر کے ساتھ دونوں اطراف میں فرد کی تنہائی کا احساس حد درجہ بڑھ گیا۔ افسانے میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی اعتبار سے تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔ یہ تخلیق کار کے انفرادی محسوسات سے لے کر اجتماعی زندگی کی داخلی کیفیات تک کی تبدیلیاں تھیں۔

سیاسی مجبوری اور محکومی کا احساس ختم ہوتے ہی دونوں اطراف میں عصری حوالوں سے معاشرتی سطح پر مسائل اور ان کا حل ڈھونڈنے کی سعی کی گئی اور یہ سب محسوساتی سطح پر نسبتاً آزاد فضا میں سامنے آیا۔ معروضی انداز نظر پیدا ہوا جس کے نتیجے میں اظہار کی سطح پر ترقی پسندوں کا رقت آمیز رویہ افسانے میں دم توڑ گیا۔ نئی طبقاتی تقسیم موضوع بنی تو لیکن احتجاج کے خوف کے سبب کچھ وقت تنہا تخلیق کار نے استعارے اور علامت کا سہارا لیا۔ نتائج متروک قرار پایا جس سے ترقی پسندوں کی صحافیانہ اپروچ اپنے منطقی انجام کو پہنچی۔ فسادات بیت گئے تھے اور اس کا رد عمل یہ ظاہر ہوا کہ جغرافیائی سرحدوں کو بھول کر "انسان دوستی" ایک موضوع کے طور پر سامنے آئی لیکن ایسے میں سیاست کا نفوذ بعض افسانوی تحریروں کو شاہکار بننے سے روکتا بھی رہا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں ترقی

1. افسانوی مجموعہ ماں جی۔ نفسانے۔ سرخ فیتہ۔

2. افسانوی مجموعہ: البم اور سائے

پسندوں نے جو کچھ لکھا اسے محمد حسن عسکری نے تو رد کیا ہی، جمیل جالبی اور ایم اسلم کی قبیل کے لوگوں نے بھی رد کیا اور جیسے کو تیسا۔ اس کو بنگالی ادب کا نام ملا اور کمر سے تخلیق کار نے جب غور کیا تو پتہ چلا، سب خواہ مخواہ لڑتے ہیں، جیت تو ہندوستان میں "برلا" اور "ٹاٹا" کی ہوئی یا پاکستان کے جاگیرداری، عام لوگ تو ہمیشہ ہارنے والے رہے ہیں۔

نئی منصوبہ بندی اور جمہوریت کی تلاش ہوئی۔ معاشرت، سیاست اور سماجی اقدار کی تبدیلیوں کے ساتھ بین الاقوامی سطح پر اپنی ہستی کے تعین کی کوششیں افسانے کے نئے موضوعات بنیں۔

اشفاق احمد[1]، اے حمید[2]، محمد احسن فاروقی، حامد شریف، محمد خالد اختر، شوکت صدیقی، ست پرکاش سنگر، سکران، عنایت اللہ، میرزا ریاض[3]، یونس جاوید، عاشق حسین بٹالوی اور شمس آغا کا خاص موضوع جذباتی سطح پر انسان کی قلب ماہیت ہے۔ جس کا سب سے بڑا سبب جذبۂ محبت اور اس کے متعلقات ہیں۔

اشفاق احمد کے ہاں پائے جانے کے جذبے کا تنوع خصوصاً حسیاتی سطح پر اس جذبے کی متنوع صورتیں (گڈریا۔ اُجلے پھول۔ فصل ونق) اہمیت کی حامل ہیں۔ اشفاق کے افسانوں میں لوک دانش کے حوالے (حقیقت نیوش) اور تصوف کی جانب میلان (مانوس اجنبی) پاکیزگی اور خیر کی نقد بندی کرتے ہیں۔ اے حمید کے افسانے جذبۂ محبت اور فطرت کی خوبصورتی کو باہم ایک کر کے ماورائی فضا ترتیب دیتے ہیں۔ (ودگیت۔ چاندنی رات میں سفر) خود سپردگی اس کے افسانوں کی سحر انگیز فضاؤں میں ادھوری، ناکام محبتوں کی مدھم سُریں اور رومانی یادیں۔ اس کی ایک مثال افسانہ "خزاں کا گیت" ہے:

> "کانسی کے گلدان میں لگی یوکلپٹس کی ٹہنیوں کو موم بتی کے قریب کر دو اور چیرچ مین کا سگریٹ سلگا کر ٹیبل لیمپ بجھا دو اور پھر مجھے بتاؤ کیا یوکلپٹس کی گمسن ٹہنیوں کے پاس موم بتی کو روشن دیکھ کر تمہیں یوں نہیں لگتا جیسے گرتی برف میں آتش دان کے پاس بیٹھے کسی قدیم اندلسی موسیقار سے بچپن کا سوگوار گیت سن رہے ہو؟ میں بھی

---

1. مجموعے "اُجلے پھول" ۔ "ایک محبت سو افسانے" ۔ "سفر مینا"
2. مجموعے: "خزاں کا گیت" ۔ شہر اور گلیاں ۔ مجھے یادیں لکھنا تسو۔ منی کی ۔ نالیر ۔ منزل منزل ۔ وغیرہ لاہور۔
3. مجموعہ آشوب بجھتا۔
4. افسانوی مجموعے آندھی میں صدا۔ بے آب سمندر

تمہیں بچپن کا ایک سوگوار گیت سنانا چاہتا ہوں۔ یہ گیت سردیوں کی ایک ٹھٹھری
سنسان گلی سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں ایک پرانے چھجے والے مکان کی کھڑکی
میں چک کے پیچھے کشمیری شال میں لپٹا ہوا چہرہ ابھرتا ہے۔ تسواری آنکھوں، ناک
میں سرخ کیل اور براؤن ہونٹوں والا گرم چہرہ۔"

("بارش میں یوکلپٹس کا درخت" از اے حمید)

محمد احسن فاروقی اور احمد شریف کے ہاں کرخت حقائق کے علاوہ کردار کی سطح پر عجیب طرح
کی غیر متوازن صورت حال قابلِ توجہ ہے۔

"نہایت معمولی چہرہ بلکہ معمولی سے بھی گرا ہوا، دھنسی کنپٹیاں، چھوٹی آنکھیں، گال
پھولے ہوئے، ناک چپٹی تو نہیں مگر بہت چھوٹی۔"

یہ احسن فاروقی کے افسانے "چھجر" کی ہیروئن کا ناک نقشہ ہے جو تھوڑی سی رد و بدل کے
ساتھ احمد شریف اور احسن فاروقی کے بیشتر نسوانی مرکزی کرداروں کی پہچان ہے۔ چاہنے والوں
اور چاہے جانے کی خواہش کرنے والوں کے سماجی مرتبے اور عمروں کا تفاوت دونوں افسانہ
نگاروں کے ہاں عجیب و غریب صورتیں سامنے لاتا ہے۔ احمد شریف[1] کے ہاں اس کی مثالیں
"گھر میں اجنبی" اور "چھجر کا دکاندار" اور احسن فاروقی کے ہاں "بجتی لگتی ہے" میں ملتی ہیں۔
ایسے مرکزی کرداروں کی پیش کش افسانوی کرداروں کی سطح پر روایت کی توسیع ہے۔ محمد احسن
فاروقی نے جنسی نفسیات کے حوالے سے محبت اور بوالہوسی کے دوسرے عہد تک سفر حیرت ناک
کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے۔ اور وہ جو سارتر کے مجموعے "INTIMACY" کے بارے میں کہا
جاتا ہے:

محبت میں بوالہوسی کا ذہین مطالعہ محمد احسن فاروقی کے "افسانہ کر دیا" پر پورا فٹ ہے۔ حسن
فاروقی کے افسانوں میں مٹی ہوئی تہذیب کے گم شدہ نقوش از سرِ نو اجاگر ہو کر افسانے میں خاص
طرح کی جاذبیت کا باعث بنتے ہیں۔

شوکت صدیقی[2] کے افسانے زبان اور تکنیک کے تنوع کے باوجود سماجی انصاف کی خواہش
اور سنسنی خیزی کا شکار ہو گئے ہیں۔ اس روایت میں محمد خالد اختر، شکور شوکت صدیقی کی منفرد مریض

[1] مجموعہ دولی سے کھیت تک۔

[2] مجموعے تیسرا آدمی۔ رات کی آنکھیں۔ راتوں کا شہر۔ کوکا بیلی۔ کیمیاگر۔

[3] مجموعے کھویا ہوا افق۔ چچا عبدالباقی

اور مجرم کردار نگاری (محمد خالد اختر کا "چچیڑ" اور شوکت صدیقی کا "راتوں کا شہر" ۔ "خلیفہ جی") قابلِ لحاظ اس لئے نہیں رہتی کہ دونوں افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی انصاف کی شدید خواہش ان کے افسانوں کو مبالغے کی حدود تک لے جاتی ہے۔ شوکت صدیقی کے بعض افسانے تو سوشلسٹ افکار کے سنڈی سرکل کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ مثال دیکھئے "ابوالہول کا سایہ" کی ابتدا لینن کے قول سے ہوتی ہے:

"انقلابی قوتوں کو جب پوری طرح ابھرنے کا موقع نہیں ملتا تو وہ زندگی کے لئے زہراب بن جاتی ہیں"۔ یہ افسانہ اسی قول کی تشریح ہے۔ بھوک زندگی سے ہارے ہوئے زخمی سپاہی کا دن ڈھل رہا ہے۔ کرفیو آرڈر کی رات میں اس کی آخری ہچکیاں اس افسانے کا موضوع بنی ہیں۔ ایسے جذباتی مقامات پر شوکت صدیقی اور محمد خالد اختر کے طنز کی زہرناکی نے ان کے افسانوں کو سطحیت کا شکار کر دیا ہے۔

محمد خالد اختر کے کچھ افسانے محض کسی نہ کسی کردار کی شخصی اور نجی زندگی کی تفاصیل سامنے لاتے ہیں۔ ان کرداروں (افسانے "لالٹین" کا مستری مہتاب دین اور "مقیاس الحمیت" کا ڈاکٹر فریب محمد) کے ساتھ افسانہ نگار کا اپنا تعلق اس نوع کے دیگر افسانہ نگاروں میں محمد خالد اختر کو انفرادیت بخشتا ہے۔

ست پرکاش سنگر بھی اسی نسل سے متعلق ہے۔ اس کے ہاں یہ حادثہ گزرا ہے کہ افسانہ نگار اپنی حاضر جواب اور ڈرامہ نگار طبیعت کی شگفتگی سے ایک پل بھی پیچھا نہ چھڑا سکا۔ اس طرح افسانہ نگار کی نسبتاً اونچی سطح پر کھڑی ذات کے مقابل اس کا افسانہ نشیب میں اترتا چلا گیا۔ اس طرح "گنگا اشنان" اور "ہم بیاباں میں ہیں" جیسے نمائندہ افسانوں کی تمام تر وتازگی جملہ بازی اور شگفتگی بیان میں دب کر رہ گئی۔

راج کے افسانوں میں کرسچن کی تعلقات اور گرجے کا ماحول اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے بعض افسانے گرجے کے اثرات سے بہت دور نکل کر بھی لکھے جو غیر معمولی لمحات کی روداد ہیں اور محبت کے تعلقات اور نفسیاتی الجھنوں کے لامتناہی سلسلے۔ راج کے افسانوں کی زندگی ملی جلی معاشرت کی ہے جس کے لئے اس نے کیمرہ تکنیک کا برتاؤ کیا ہے۔ وہ اپنے افسانوی کرداروں کو ہجوم میں سے چن کر ہجوم کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ایسے میں راج کے موضوعات کا نیا پن اور اسلوب کی ندرت اہمیت کی حامل ہے۔

عنایت اللہ، میرزا ریاض اور یونس جاوید کے اکثر افسانے کرداری ہیں اور ان افسانہ

نگاروں کی جزئیات نگاری قابلِ توجہ ہے۔

عنایت اللہ اپنے کرداروں کے گرد پھیلی ہوئی لاتعلق زندگی اور اشیاء میں سے معنی کی تلاش کرتا ہے (نمایندہ مثال: ادھوری کہانی) عنایت کے دونوں افسانوی مجموعوں "منزل منزل دل بھٹکے گا" اور "سوزِ عشق جاگ" کے بیشتر افسانے لاتعلقی میں تعلق کی تلاش سے متعلق ہیں۔ یعنیہ یہی طریقہ کار میرزا ریاض اس وقت اختیار کر لیتا ہے جب وہ اردگرد کی پوری صورت حال کو مجرم کردار نگاری کا عینی گواہ بنا تا ہے۔ اس کے افسانوی مجموعے "آدمی میں صدا" کے بیشتر افسانے اس کی مثال ہیں اور افسانوں میں ابنارمل جنسی نفسیات کا مطالعہ اور آپس میں الجھتے ہوئے شر اور معاشرتی کرداروں میں خیر کی جستجو معصومیت کی حامل ہے۔ ایک مثال: "چمگادڑ"۔

یونس جاوید (مجموعہ "تیز ہوا کا شور") نے اپنے افسانوی کرداروں کی زندگی کا پھیلاؤ سمیٹے ہوئے خارجی ماحول سے کرداروں کی داخلی کیفیات اور محسوسات کی عکاسی کا کام لیا ہے۔ اس کی ایک مثال افسانہ "رات کی اونچی فصیل" کی مسز سجانہ کی داخلی نفسیات کو مقدس آگ کے ساتھ ہم آہنگ کر دینے سے سامنے آئی ہے۔ اسی طرح "اس رات کا درد" تقسیم ہوتے ہوئے شہر برلن کی برخست خارجی صورت حال اور بچپن کی معصومیت (ننھے بچے اور زخمی کتے کے تعلق کے حوالے سے) کے باہم ایک ہو جانے سے اس کی ایک مثال بنی ہے۔

اس روایت میں عاشق حسین بٹالوی[1] (مجموعہ: سوز نا تمام) اور شمس آغا (مجموعہ: "اندھیرے کے جگنو") نے حسن و عشق کی گھسی پٹی روایتی فارمولا کہانیوں کو نئی تدبیر کاری کے تحت چونکا دینے کی حد تک قابلِ توجہ بنا دیا ہے۔ عاشق حسین بٹالوی اور شمس آغا کے ہاں غم و الم کی فضا بالترتیب عورت کی بے وفائی اور جوان جذبوں کی اٹھان (اور ان کی معصومیت) کے حوالے سے توجہ طلب ہے۔

رواں پس منظر میں اختر انصاری، رام لعل، احمد یوسف اور عرش صدیقی کے ہاں موضوعات کا تنوع اور اس کی مناسبت کے ساتھ اسالیب اظہار کی نت نئی کروٹیں قابلِ توجہ ہیں۔ افسانہ نگاروں کے ہاں سماجی حقیقتیں، نفسیاتی الجھنیں اور معاشرتی ناہمواریاں ان کے منفرد زاویہ نظر کے تحت افسانوں میں ڈھلتی رہی ہیں۔

اختر انصاری کے افسانوں کا آغاز شدید جذباتیت کے تحت ہوا۔ افسانوی مجموعے "اندھی دنیا" میں افسانہ نگار ساری کائنات کو اپنی مٹھی میں بھینچ لینے کی خواہش کرتا ہے۔ "نازو" کے

---

[1] دوسرا مجموعہ: شاخسار۔

افسانوں میں یہ جذباتی انتشار جو عام احتدال کی سمت آیا ہے۔ جب کہ تیسرا مجموعہ "خوبی" توازن کی مثال ہے، اور مجموعہ "یہ زندگی" اس کے نمائندہ افسانوں کا مجموعہ کائنات کو مٹھی میں بھینچ لینے کی خواہش آخر آخر حلقہ در حلقہ پھیلتی اکتاہٹ میں سے زندگی کی امنگ تلاش کرنے پر ٹھہری لے۔

اختر انصاری کی خوش طبعی، بردباری اور نفاست پسندی اس کے ہاں موضوعات کے تنوع کے ساتھ پہچان بنی۔ افسانہ نگار کے بدلتے ہوئے لہجوں اور اسالیب کی گنجائش موضوعات کے تنوع میں نکلی۔ اس کی مثالیں اختر انصاری کے دو نسبتاً تازہ افسانوں سے ملاحظہ ہوں۔ یہ افسانے "ازلی بدنصیب" اور "غیر مرئی انسان" (مطبوعہ نقوش) ہیں۔

دونوں افسانوں کا آغاز قاری کو ابتدا میں ہی اپنی مضبوط گرفت میں لیتا ہے۔ یہ چونکا دینے والی صورت حال افسانوں کے اختتام کے بارے میں شدید گمراہ کن ہے۔ "ازلی بدنصیب" ازل کے ٹھگے ہوئے انسان کا استعارہ ہے، جس کی خواہش ہے کہ وہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے اس کی مسلسل ناکامیاں ایک کامیابی کی صورت اس وقت اختیار کرنے لگتی ہیں جب اس کی لاٹری نکل آتی ہے۔ لیکن وہ تو چاہتا تھا کہ سب کچھ اپنے زور بازو سے کر گزرے۔ یہ کامیابی دراصل اس کی زندگی میں سب سے بڑی ناکامی کی صورت ہے۔

"غیر مرئی انسان" کا میجر برائٹ جو دوسری جنگ عظیم میں شدید زخمی ہو کر محض اس لئے زندہ ہے کہ کیپٹن ہنری کی خبر مل جائے کہ کس حال میں ہے لیکن جنگ اپنے شباب پر ہے، کسی کو کسی کی خبر نہیں اور جسے دراصل مر جانا چاہیے، وہ زندہ ہے۔

رام لعل[2] کے افسانوں میں مرد اور عورت کا جنس مخالف کے داخل سے آگہی حاصل کرنے کا عمل ازلی تکرار میں اس وقت ڈھلتا ہے جب رام لعل اس دنیا کے جل جلاؤ میں فرد کو جسمانی طور پر بھی مسافر بنا دیتے ہیں (مثالیں حیرت زدہ لڑکا۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔)

رام لعل کے ہاں یہ سفر ملٹی ڈائمنشنل معنویت کا استعارہ ہے۔ ایسا سفر جو انسان کے داخل اور خارج دونوں سطحوں پر یکساں طور پر جاری و ساری ہے۔

احمد یوسف[3] اور عرش صدیقی نے متنوع موضوعات کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ روایتی طرز

---

1. چوتھا افسانوی مجموعہ لو اک قصہ سنو اور دوسرے افسانے۔

2. رام لعل کے مجموعے: گزرتے لمحوں کی چاپ۔ اکھڑے ہوئے لوگ۔ چراغوں کا سفر۔ آوارہ تو پہچانو کل کی باتیں گلی گلی۔ انتظار کے قیدی۔ انقلاب آنے تک۔ نئی دھرتی پرانے گیت۔ آئینے (اولین مجموعہ ۱۹۴۵ء)، معصوم لمحوں کا مجرم

3. مجموعے "روشنائی کی کشتیاں"۔ "آگ کے ہمسائے"۔ "۲۳ گھنٹے کا شہر"

اظہار سے علامت اور تجرید کے مستقل ودتارے تک سفر کیا ہے۔ ان تینوں افسانہ نگاروں کا انسانی نفسیات سے گہرا شغف اور بیان میں شگفتگی کا عنصر قابل لحاظ ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تیسری سمت کی تلاش بھرپور معنویت کی حامل ہے۔ قمر احسن[1] کے افسانے اس روایت میں توسیع کا باعث بنے ہیں۔ یہ گنجائش ان کے خالصتاً تخلیقی مطلعے کے موسموں اور رنگوں کی عطا ہے۔

انور عظیم، اقبال متین[2]، عوض سعید[3]، اقبال مجید[4]، ہرچرن چاولہ اور منیر احمد شیخ اپنے افسانوں میں فلسفیانہ نوعیت کے سوالات اٹھاتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے اجتماعی نفسیات کے حوالے سے لکھے گئے افسانے کلچر اور اجتماعی ذہنیت کی تشکیل اور تعمیر کے باب میں توجہ طلب ہیں۔

انور عظیم زندگی کی بے معنویت کو کس طرح سماجی مسائل کے روبرو کھڑا کرتا ہے اس کے افسانے "قصہ دوسری رات کا" سے مثال ملاحظہ کیجیے:

"ہر طرف اندھیرا اتنا، کتے تھے اور کتوں کے سائے تھے اور زنجیروں کی جھنکار تھی۔ سب کا رنگ ایک تھا، سمت بھی ایک تھی، پھر ایک ہوا کے زوردار ہاتھوں نے کتوں کے چہروں سے نقابیں نوچ لیں۔ سارے کتے بے چہرے تھے جن کے ہاتھوں میں کتوں کی زنجیریں تھیں، وہ بھی بے چہرہ تھے۔ بے چہرہ قافلہ ایک ہی سمت چل رہا تھا۔ اپنے گنبد کی تلاش میں جو خود ان کے اندر تھا اور ریزہ ریزہ ریت کی طرح ٹھنڈا کہرے کی طرح۔"

اقبال متین کے ہاں اس روایت میں شہری زندگی اور اس کی مناسبت کے ساتھ الجھی ہوئی کردار نگاری قابل توجہ ہے:

"ہم سڑک پر بیٹھے ہوئے ایسے لوگ ہیں جو شاید کسی حادثے کے منتظر ہیں۔ اور انتظار ..... سچ پوچھیے تو ہم کر نہیں سکتے بلکہ زندگی اور وقت نے سازش کر کے ہمیں ایک ایسے موڑ پر کھڑا کر دیا ہے جہاں بہر حال کسی کا انتظار ہے۔ دراصل یہ انتظار امید و بیم کے دوراہے پر وقت کی کسی سازش کا دوسرا نام ہے اور جب یہ سازش مکمل ہوگی تب وہ حادثہ وقوع پذیر ہوگا ہی اور کون جانے کہ تب بھی ہوگا یا نہیں۔"

(آگہی کے ویرانے)

---

[1] افسانوی مجموعہ۔ آگ، ہلاؤ، صحرا

[2] اقبال متین کے افسانوی مجموعے "[illegible]"، "آگہی کے ویرانے"، اجلی پرچھائیں، نچا ہوا البم۔

[3] مجموعے سائے کا سفر، رات والا اجنبی۔ [4] مجموعہ دو بھیگے ہوئے لوگ

عوض سعید کے افسانوں (مجموعہ رات والا اجنبی) میں ہر انسان کی داخلی کیفیات اپنی معروضی صورت حال کے منظر نامے میں توجہ طلب ہیں۔ عوض سعید کا خاص موضوع انسانی ذات کا اس کی تمام جہتوں میں مطالعہ اور مشاہدہ ہے اور اس حوالے سے "جلا وطن" اور "مردہ گاڑی" نمائندہ افسانے ہیں۔

اقبال مجید کی افسانوی تعبیر کاری روایت اور جدت کا توازن سامنے لاتی ہے۔ تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کا تجزیہ و مطالعہ اقبال مجید کا موضوع خاص ہے نمایاں مثالوں میں "پیٹ کا کیچوا" اور دو "بھیگے ہوئے لوگ" ہیں۔

ہرچرن چاؤلہ کے افسانوی مجموعے "عکس آئینے کے" کا پس منظر برصغیر کی تقسیم کبیر اور اس کے تمام حوالے ہیں۔ ان افسانوں کا لینڈ اسکیپ میانوالی، کیمبل پور اور سرحد کی طرف دریا پار کے علاقے خصوصاً شہباز خیل اور تھلوں کا علاقہ ہے۔ اس فضا اس کو لیے ہوئے یادوں کے طویل سلسلے ہیں اور اقدار کی شکست و ریخت پر فلسفیانہ اور بے نظر۔ ان افسانوں میں وجود کو خصوصی اہمیت حاصل ہے اور اس کی بنیاد غیر منقسم ہندوستان کی یادوں پر ہے۔ نمایاں مثالوں میں "ہند یا میرے نام کی" اور "جاچی گلاباں" اور مجموعہ "البم" کی کہانیاں ہیں[1]

> "تعشق میں ڈگی رکھ کر بتانے کے لیے میں اسے پاکستان کا نام دے رہا ہوں۔ ورنہ میری ماں کے پاس ان جگہوں کا نام نہ ہندوستان اور نہ ہی پاکستان بلکہ تھل۔ بچھو۔ شہباز خیل اور میانوالی تک محدود ہے۔ وہاں کے کسی بھی ذکر سے پہلے وہ سر پہ ہاتھ رکھ کر ضرور کہتی: "ہائے ربا قسمتے نے کیا کر دیا۔" (عکس کے آئینے)

منیر احمد شیخ کے ہاں پاکستانیت کا حوالہ توجہ طلب بھی ہے اور بحث طلب بھی۔ افسانوں کی نمایاں مثالوں میں "پی۔ بی۔ ایل ۵۳۶" اور "یا بوبس" ہیں اور مجموعہ "لمحے کی بات" کے بیشتر افسانے۔

اسی روایت میں خیر اور شر کے تصادم کے حوالے سے عزیز ملک، سید انور، اختر جمال، نکہت حسن اور علی حیدر ملک نے آدرش حقیقت نگاری کی ہے۔ نمایاں مثالوں میں عزیز ملک کے "آپ میں آپ سا کوئی" "پاترا" اور "اجھری" ۔ سید انور کا "شہر کی خودکشی"۔ اختر جمال کا "نیا کپڑا" نکہت حسن کا "زبان" اور علی حیدر ملک کے دو افسانے "تیسری آنکھ" اور "بے زمین بے آسمان" ہیں۔ ان افسانوں میں فارم کے اعتبار سے داستان اور تمثیل کا لہجہ اور تجریدی ایک نئی کمپوزیشن میں

---

[1] دوسرا مجموعہ "ریت سمندر اور جھاگ"

ڈھلی ہے جب کہ عزیز ملک کے ہاں مذہبی اختر جمال اور نجہت حسن کے ہاں تہذیبی سید انور اور علی حیدر ملک[1] کے ہاں مارکسی نقطہ نظر کی بکسر متضاد دھارائیں چل رہی ہیں۔

محض زمین کے رشتوں اور انسانی ضرورتوں کی بات دفتہ رفتہ فلسفیانہ بحثوں سے آگے نکل گئی اور علاقائی عصبیت تک پہنچی۔ اس کے بعد زوال ڈھاکہ کا المیہ پیش آیا۔ اس طویل سفر میں غلام محمد، حنیش بترا، ام عمارہ اور شہزاد منظر کے اولین افسانے بنگال کی تصویر کشی کرنے والے کرداری مطالعے ہیں۔ ایک وقت آیا کہ حنیش بترا کا دوسری موت غلام محمد کے "رشتہ" اور "کرب"، مسعود اشعر کا "ڈانسپ اور بیری کی مٹھڑی بول" ام عمارہ کا "کوئلہ بھی نہ راکھ" استحصالی قوتوں کی چہرہ نمائی کرنے لگے۔ ان افسانوں میں ایک مطالبہ تھا کہ اس دھرتی کو Out Sider کی آنکھ سے نہ دیکھو۔ اس دھرتی کے باسیوں کے مسائل جاننے کی کوشش کرو۔ یہ کل از وقت خطرے کا الارم تھا۔ اس ضمن میں نمایاں مثال مسعود اشعر کا "آنکھوں پر دونوں ہاتھ" (مطبوعہ فنون۔ نومبر ۱۹۷۰ء) ہے اور اس کے بعد "چلا بھئی اے جلدی جلدی"۔ غلام محمد کا "ایک سہما ہوا شخص" اور زین العابدین کا "جاگتے رہو" عوام کے ان جذبوں کے عکاس افسانے ہیں جو مسلسل جبر اور مسلسل معاشی ناہمواریوں کے سبب آخرکار کروٹ لیتے ہیں۔ اور "ملک دشمن" کہلاتے ہیں۔

ان افسانوں میں طبقاتی جدوجہد کو ایک راستہ مل گیا تھا اور خانہ جنگی کی بنیادیں پڑتی نظر آ رہی تھیں۔ یہ جدل کی ابتدائی فضا بندی کے افسانے یوں لگتا ہے جیسے جناح ایونیو میں بیٹھ کر لکھے گئے۔ حنیش بترا، غلام محمد، مسعود اشعر، زین العابدین اور شہزاد منظر بنگال کے باسیوں کا مزاج جاننے کی کوشش کر رہے تھے۔ موسموں کے رنگ اور لہروں کی سرگوشیاں سمجھ رہے تھے۔

"مسلمانوں وہ جنگ یاد کرو، دونوں طرف مسلمان تھے، دونوں فوجیں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوئیں اور ہزاروں مسلمان شہید ہوئے اور بہت خون خرابہ ہوا"

وہ آب دیدہ ہو کر کہتا:

"وہی لوگ جو اس جنگ کے پیچھے تھے آج تمہارے درمیان موجود ہیں۔ انہیں پہچانو۔"

یہ "ایک سہما ہوا شخص" سے اقتباس تھا۔ جسے غلام محمد نے جنگ جمل کے حوالے سے لکھا۔

زوال ڈھاکہ پر انتظار حسین (نجد۔ شہر افسوس) غلام محمد (ناک بجا ہی پتا ہے) اور ام عمارہ

---

[1] افسانوی مجموعہ۔ بیچ میں سہما سا
[2] افسانوی مجموعہ۔ آنکھوں پہ دونوں ہاتھ

(امرتا) کے علاوہ شہزاد منظر اور مسعود مفتی کے افسانے توجہ طلب ہیں۔

شہزاد منظر نے سارے کا تجزیہ ذہنی رشتوں اور معاشی ناہمواریوں کے حوالے سے کیا اور اسے مستقل موضوع بنایا (نمایاں مثال: عدیا کہاں ہے تیرا دیس) امن اور آئندہ نسلوں کے بہتر مستقبل کی تلاش میں بھٹکتے ہوئے شہزاد منظر کے کردار اپنے ہی ملک میں جلاوطن ہیں (مثال "یوٹوپیا") ام عمارہ نے صورت حال کی فلسفیانہ توضیحات (بے گناہ بے گناہی) مغربی پاکستان کے مزاج کے عین مطابق کیں جب کہ یہی مزاج زوال ڈھاکہ کا سبب بنا تھا۔

مسعود مفتی زوال ڈھاکہ کا عینی گواہ تھا لیکن مذہب اور ذاتی منفعتوں نے اس سے جا بجا حالات کے ساتھ مفاہمتیں کروائیں۔ مثال "دورے" کے افسانے ہیں۔

رواں پس منظر سے مثالیں موضوعات کے چناؤ کے ساتھ ساتھ انفرادی اظہار کی جانب توجہ دلانے کے لئے پیش کی گئیں ورنہ موضوعات کے تحت افسانے کے رجحانات کی تقسیم ایک بے سود عمل سے زیادہ کچھ نہیں۔

سرسری جائزہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ داستان کے حوالے سے علامتی طریقہ کار کا تجربہ اردو افسانے کی ابتداء میں ہی ہوا۔ لیکن اس کا چلن ممکن نہ ہوا۔ نمایاں مثالیں: راشد الخیری کا افسانہ "چہار عالم"، یلدرم کا "چڑیا چڑے کی کہانی"، پریم چند کا "گلی ڈنڈا"، محمد علی ردولوی کا "دھوکا"، اختر حسین رائے پوری کا "قبر کے اندر"، میرزا ادیب کے دو افسانے "درون تیرگی" اور "دل ناتواں"، حیات اللہ انصاری کا "چچا جان"، اختر اورینوی کا "کیچلیاں اور بال جبریل"، خواجہ احمد عباس کا "تین عورتیں"، کرشن چندر کا "غالیچہ" اور سراج الدین ظفر کا "تازہ عدم" ہیں۔

رواں پس منظر میں تازگی کا ایک انوکھا احساس اسی روایت کے رواں پس منظر میں براہ راست انداز بیان کے باوجود اسلوب اور موضوع کی ہم آہنگی سے پیدا ہوا۔ رواں پس منظر کے ان افسانہ نگاروں کے ہاں موضوع کا تنوع تکنیک کے ساتھ نمایاں ہو کر سامنے آیا۔ ان میں سے ہر ایک کے ہاں علامتی، استعاراتی اور تجریدی تدبیر کاری کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر غلام عباس کا "آنندی"، کرشن چندر کے افسانے "گرہن"، "غالیچہ"، "بت جاگتے ہیں"، "ہاتھی کی چوری"، "تنکی کی گولیاں"، "مردہ سمندر"۔ خواجہ احمد عباس "تین عورتیں" اور "اندھیرا اُجالا"، غلام الثقلین نقوی کا "زرد پہاڑ"، آغا اشرف کے "بے ستون"، راج کا "دو غنچیر کی موت"، رام لعل کا "چاپ" اور دیگر بہت سے افسانے، شروَن کمار ورما کا "لب پاتا"، دیویندر اسر (مجموعہ "گیت اور انگارے" ۱۹۵۲ء) کے دو افسانے "مردہ گھر" اور "کالی تتی"، عرش صدیقی کا "باہر کفن سے

پاؤں"، کلام حیدری کا "صفر"، شمس الرحمان کے دو افسانے "چتی چتی اور کتے کی آنکھ اور" آدم کی ہڈی، نجم الحسن رضوی[1] کے افسانے "تعبیر ے" اور "چشم تماشا"، یونس جاوید کا "اعتراف" اور علی حیدر ملک کا "بے زمین بے آسماں" وغیرہ۔

رواں پس منظر میں سب سے اہم اور نمایاں نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین جسے "ذہنی جلا وطن" کہا گیا۔ انور عظیم کے خیال کے مطابق یہ جلا وطن اس "میں" کو تلاش کرنے میں سرگرداں ہے جو تہذیبی بحران میں ماضی کی کسی اندھی گلی میں کھو گیا۔

انتظار حسین کی یہ بھٹک مجموعوں "کنکری" اور "گلی کوچے" سے ہوتی ہوئی "شہر افسوس" تک پہنچی ہے۔ زوال ڈھاکہ کے ساتھ دوسری بار ہجرت کا سامنا ہوا تب انتظار حسین نے اسی تسلسل میں پورا اترنے والے اپنے ہوئے کئی پرانے افسانوں کو "شہر افسوس" میں یکجا کرتے ہوئے انہیں نئے معانی سے دوچار کر دیا۔ ہجرت کے حوالے سے انتظار حسین کے ہاں خاص طرح کی Tension جاری و ساری ہے۔ انتظار حسین نے ایک زمانے میں اس سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہا تھا اور رفتہ رفتہ "آخری آدمی" کی بے حرمتی اور توقیری کی طرف آئے تھے اب وہاں سے واپسی بڑے شد و مد کے ساتھ ہوئی ہے جس کی مثالیں "شہر افسوس" کے تازہ افسانوں کے بعد "بکھرے" اور "واپس" جیسے تازہ ترین افسانے ہیں۔

محمود ہاشمی نے "ناسٹلجیا" کو تاریخ کے دھارے سے خود کو کاٹ لینے کا جتن کہا ہے لیکن کچھ لاجیکل چیزیں ایسی ہوتی ہیں جن سے انتظار حسین کٹنے کی مرتوڑ کوششیں کے باوجود بچ نہیں سکتے۔ انہیں تاریخ کی طرف پیچھے لوٹ کر جانا پڑتا ہے اور انتظار حسین تو گھر کی چیزوں کو رکھے رکھے جڑیں پکڑے ہوئے محسوس کرتے ہیں پھر آخر ایسا کیوں نہ ہو۔

انتظار حسین نے بہت پہلے سوال اٹھایا تھا "ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اس زمین کے ساتھ میرا رشتہ کیسا ہے؟"

"شہر افسوس" اور بعد کے افسانوں میں یہی سوال دہرایا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انتظار حسین ماضی اور حال میں وجہ امتیاز یا اختلاف تلاش نہیں کرتا۔ بقول انتظار حسین پوری تاریخ حاضر نظر ہے۔ واقعہ کربلا لوگوں کے لئے ماضی ہو تو ہو وہ تو اسے حاضر ناظر جانتا ہے۔ لوگ حال اور ماضی میں فرق کر کے حافظے سے محروم ہوتے چلے گئے لیکن یہ افسانہ نگار تو ہمیشہ حافظے کی تلاش میں رہا۔ اسے رندگی کی رو سے کوئی خاص دلچسپی نہیں البتہ باطن میں جو رو ئیں چلتی ہیں اس کا خیال

---

[1] مجموعہ چشم تماشا

ضرور رکھتا ہے۔ یہی باطن کی خود طرزی اور اسلوبیاتی تنوع انتظار حسین کی پہچان ہے۔ اس کے ہاں اسلوبیاتی تنوع کے اعتراف کے ساتھ باطن کی خود طرزی کو فکری اور نظری پسماندگی کا نام بھی دیا گیا ہے۔ لیکن انتظار حسین کے اٹھائے ہوئے سوالات کو اتنی آسانی سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ مانا کہ اس صدی کی آٹھویں دہائی میں انتظار حسین کے تعصبات سے کہیں زیادہ اہم سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ یہ بھی درست کہ اقتصادی اور سماجی مسائل جس قدر اس دہائی میں تبدیل ہو کر سامنے آئے ہیں بقول میکن مارا[1] گزشتہ دس لاکھ سالوں میں اس قدر تبدیلیاں نہیں آئیں لیکن انتظار حسین ان تبدیلیوں کا مکمل شعور رکھتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ انتظار حسین ہر زمانے میں موجودہ معروضی صورت حال کا تجزیہ کرتا چلا آیا ہے۔ افسانہ "دوسرا راستہ" ایوب خانی عہد کے سیاسی جبر اور بے وقتی کا احساس لیے ہوئے ہے، "شرم الحرم" عرب اسرائیل حوالے سے نمایاں ہے اور "نیند" زوالِ ڈھاکہ کا خوبصورت عکاس۔

انتظار حسین نے "دوسرا راستہ" کے معاشرتی حوالے سے اٹھائے ہوئے سوالات سیاسی پھیلاؤ کے سپرد کر دیے ہیں۔ موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر یہی وہ مقام ہے جہاں سے انتظار حسین اردو افسانے کے پیش منظر میں داخل ہوتے ہیں:

"لگتا ہے کوئی جلوس ہے"۔ کنڈکٹر نے اعلان کیا۔

"بادشاہو، اپنے اپنے سر اندر کر لو"۔

جو جو آدمی گردن نکالے باہر دیکھ رہا تھا اس نے گردن اندر کر لی۔ سب اس طرح سکڑ سمٹ گئے جیسے پوٹلی بن گئے ہیں"۔

("دوسرا راستہ" سے اقتباس)

بس کی علامت یہاں ہماری اجتماعی زندگی کا رخ اور رفتار متعین کرتی ہے اور انسانی عمل جیتے جاگتے مسائل سے آنکھیں میچ لینے کا "سفید پوش" عمل۔ انتظار حسین نے اپنے میں فرد کی انفرادی سطح پر اخلاقی جدوجہد کو بے معنی قرار دیا ہے۔ مثالیں "زرد کتا" اور "آخری آدمی"۔ یوں انتظار حسین اور پیش منظر کے تمام افسانہ نگار ایک ہی نتیجہ پر پہنچ رہے ہیں۔ ۳۳ سالوں میں ہم نے کیا کھویا اور کیا پایا؟ پاکستان کی نظریاتی بنیادوں کے بارے میں کیا ارشاد ہوتا ہے؟ برائے کرم ان سوالوں کا جواب دیتے ہوئے پاکستان کی موجودہ معروضی صورت حال اور زوالِ ڈھاکہ کو مدنظر رکھا جائے اور ایسے ہی بہت سے سوالات لسانی مسائل وغیرہ۔

[1] "تحفظ کی طاقت" از میکن مارا صدر عالمی بینک

انتظار حسین کے چند افسانے نے البتہ قدیم طرز احساس سے عاری لوگوں کے لیے وہ اہمیت نہیں رکھتے، جس کے وہ طالب ہیں۔ "کچھوے" شاید انتظار حسین کو صدائے بازگشت کا اسیر کہلوائے، لیکن "بادل" میں تصوف کے رچاؤ اور اجتماعی لاشعور کو ساتھ لے کر مستقبل کی جانب اشارے اہمیت کے حامل ہیں۔ اس لیے میرے خیال میں شاید انتظار حسین کے بارے میں "سوئے ہوئے آدمی کا بیان" مستحق تر شمہ ہے۔

دوسری طرف انتظار حسین اپنے بدلتے ہوئے لہجوں اور CRAFTING کے باعث آج بھی پیش نظر کے افسانہ نگار کے لیے بڑا چیلنج ہے۔

یہاں یہ سوال اہمیت کا حامل ہے کہ آج کا افسانہ کس حد تک داستان سے کہانی کا فن سیکھ سکتا ہے اور اس طور کا وہ رتارا آج کے افسانوی پیش منظر میں کیا معنی رکھتا ہے؟

اس سوال کی گنجائش اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ اُردو افسانے کو یکلخت اخلاقی ہم سوخطانہ صورت حال اور جاگیر داری اخلاقیات سے مذہبی اور جنسی حقیقت نگاری (انگارے۔ شعلے) اور ترقی پسند تحریک کی طرف آنا پڑ گیا، نتیجہ زمین کے فکری اور اسلوبیاتی حوالوں سے کٹ جانے کے سبب کہانی کی روایت کا تسلسل مجروح ہوا اور افسانہ لوک دانش سے تہی دست ہو گیا۔

انتظار حسین اس ضمن میں بدنام ہے کہ اس نے داستان کی بازیافت چاہی اور لوک دانش کی جستجو کا جواز پیش کیا اور دوسری جگہ:

"افسانے کی اصل روایت داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت ہے"۔

(انتظار حسین)

نیز انتظار حسین نے نئے اسالیب کی جستجو کو اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف جانا۔ اس پر خاصی لے دے ہوئی۔

اب ذرا دیکھنا چاہیے کہ اس کھوئی ہوئی اسلوبیاتی سیلائی لائین کی جستجو انتظار حسین سے پہلے کہاں تک ہوئی۔ اس ضمن میں اولین مثال تو خود پریم چند کے دو افسانے "دنیا کا سب سے انمول رتن" اور "شیخ مخمور" (مجموعہ "سوز وطن اور سیر درویش") ہیں۔

اکا دکا نمایاں مثالوں میں میرزا ادیب کا افسانوی مجموعہ "صحرا نورد کے خطوط"۔ مجنوں گورکھپوری کے طویل افسانے "تنہائی"، "حسن پوش" اور "خواب و خیال"، علی عباس حسینی کے افسانے "رحیم بابا" اور "گل پری"، شفیق الرحمن کا "قصہ پروفیسر علی بابا کا" اور

---

۱ افسانوی مجموعے گلی کوچے۔ کنکری۔ آخری آدمی۔ شہر افسوس۔ کچھوے

سراج الدین ظفر کا "الف لیلیٰ کا ایک باب" جس کی فضا بندی اور افسانوی تدبیر کاری توجہ طلب ہے۔ عزیز احمد کا افسانہ "آبِ حیات" ایک اور نمایاں مثال لیکن داستان کے وسیع ترین کینوس کی افسانے میں کامیاب ترین بازیافت طویل افسانے "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں ہوئی۔ اس افسانے میں گزشتہ تاریخ کی کامیاب ترین فضا بندی اور ذہنی حالوں سے مطابقت رکھنے والے کرداروں (تیمور لنگ کے حوالے سے) کی پیش کش بڑی کامیاب ہے۔ جس کا باعث عزیز احمد کا وسیع مطالعہ اور بھرپور تاریخی شعور تھا۔

شیخ صلاح الدین (صلاح الدین عادل) کے ہاں لوک دانائی کی جستجو قصہ در قصہ کہانی نے جنم لیا۔ جس کی ایک نمایاں مثال کہانی "آورش" (مطبوعہ "راوی") ہے۔

"آورش" میں قصہ در قصہ کا سامنا ہے۔ ایک نیم خوابیدہ آبادی میں گھوڑوں کا فارم جہاں سبزہ زار پر چاندنی سبزے کا وصف بنی سو رہی ہے۔ جبل کی تھاپ پر گھوڑے کا رقص۔ قصہ در قصہ کہانی داستانوی حیرت کی گاڑی دھند میں نکل جاتی ہے۔ یہاں مقصدِ حیات خوب تر کی تلاش ہے۔ اور کہانی کا انجام خیر اور شر کا تقابلی مطالعہ (یہ کہانی بعد ازاں اُن کے ناول "خوشبو کی ہجرت" کا حصہ بن گئی)۔

اس روایت میں انتظار حسین کی اہمیت یوں بھی ہے کہ اس نے داستانوی فضا، اس کی کردار نگاری اور اسالیب کا اپنے عصری تقاضوں کے تحت برتاؤ کرنا چاہا ہے۔ (مثالیں: "کایا کلپ"، "جل گرجے"، "گھوڑے کی بلا") لیکن اس سے ہوا یہ کہ حیرت کا ریلا جس نے آج کے سنجیدہ قاری کے پاؤں اکھاڑ دیے ہیں، یہ کام انتظار حسین کے "سر کٹے" نے انجام دیا، یا "وہ جو کھوئے گئے" کی ساختہ صورتِ حالات جو حقیقت سے بہت فاصلے پر ہے۔ یہاں حقیقی اور ETHEREAL کرداروں سے "آخری آدمی" کے کردار زیادہ اہم ہیں اور ETHEREAL افسانے کی سب سے اچھی مثال "زرد کتا" ہے۔

اس طرح کی صورتِ حالات FANTASY کے حوالے سے یورپ میں سامنے آئی تھی۔ ایلڈس ہکسلے (ایڈگرایلن پو) نے ۱۹ ویں صدی میں اس کی ابتدا کی جبکہ ہکسلے کی "BRAVE NEW WORLD" اور جارج آرویل کی "1984" خصوصی توجہ کی مستحق ہیں لیکن اگر آج کہیں FANTASY کا برتاؤ ہوگا تو اس مقام پر، جہاں آج کی حقیقتیں اور FANTASY ایک توازن قائم کریں گی۔ اس لیے کہ تجربے کی پہچان بھی ایک تحیر ہے۔ آج کل عام زندگی میں آدمی کا کاکروچ میں ڈھل جانا حیرت ناک رہا ہے۔ انور سجاد کے "سنڈریلا" میں تحیر کی پیش کش داستان کے تحیر کا متبادل تھی۔

اُردو افسانے کی طرح یورپ میں بھی داستان کی بازیافت تو ممکن نہ ہوئی البتہ اختصار سے طوالت کی طرف مراجعت قابلِ توجہ ہے سارتر نے افسانے سے آغاز کیا اور ناول کی طرف نکل گیا بلکہ ناولوں کی سیریز لکھی (مثال۔ (IRON IN THE SOUL) آئرلیس مڈوک ضخیم ناول لکھ رہا ہے۔ گولڈنگ، گراہم گرین اور اینگس ولسن ہیں۔ ڈکنز نے ضخیم ناول لکھے اور معروضیت کے احساس کے تحت کونرڈ مختصر ناولوں کی طرف چل نکلا "HEART OF DARKNESS" اس کی مثال ہے۔ جب کہ "لارڈ جم" مختصر ہے اور "یولی سیز" پانچ سو صفحات پر پھیلا ہوا۔ البتہ اُردو فکشن کے بارے میں اس ضمن میں کچھ کہنا قبل از وقت ہوگا کہ انتظار حسین یا پیش منظر کے افسانے سے کوئی نیا نام اپنے عصری حقائق، زندگی کی معنویت اور داستان کی تحیر آفرینی میں کس قدر ربط قائم کر سکے گا۔

ہمارے ہاں ۱۹ ویں صدی کے وسط میں حالی کے بعد باطن کی طرف نگاہ اُٹھی۔ فکشن میں نذیر احمد بھی اس کی رکاوٹ خاص تھے۔ ان کے نمایاں کردار کلیم، اصغری اور اکبری محض نکتۂ نظر کو واضح کرنے کا وسیلہ ہیں۔ نصوح کا کردار CUMPLEX نظر نہیں آتا۔ اس نے ماضی کی تمام متاع کو بیچ چوراہے آگ دکھائی۔ جبکہ حالی نے پیروی مغرب کی تلقین کی۔ اس طرح شاعری میں مغرب کی پیروی ہوئی اور فکشن میں داستان کو قابلِ اعتنا سمجھا گیا۔ اس کی بڑی وجہ قدیم معاشرتی اقدار کی ٹوٹ پھوٹ ہے اور نئے حالات کا سامنا۔ یہاں یہ دیکھنا ضروری ہے کہ فارم اور موضوع کے وہ تجربات جو روس، فرانس، انگلستان اور امریکہ میں ہوئے، آخر ان کی نوعیت کیا ہے اور کیا ہمارے ہاں ان تجربات سے مطابقت رکھنے والی صورتِ حالات تھی بھی یا محض پیروی مغرب ہوتی رہی۔ یورپ کے یہ تجربات بہ وسیلہ انگریزی زبان ہم تک پہنچتے رہے۔

اُنیسویں صدی کا آغاز انگلستان میں بھی تجربات کے ساتھ ہوا اور یہ تجربات زیادہ تر فارم کے سلسلے میں تھے اور میدان شاعری، فکشن اور مصوری۔ ۹۳۔۱۸۹۰ء کے لگ بھگ برطانیہ میں فرانسیسی اثرات ظاہر ہونے شروع ہوئے تھے۔ جے۔ اے سائمن کی کتاب "شاعری میں علامتی تحریک" اس سلسلے میں اولین اہمیت کی حامل ہے۔ ڈبلیو بی ییٹس نے اس کا بھرپور مطالعہ کیا اور ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا کہ اگر وہ اس کتاب کو نہ پڑھتا تو فرانسیسی علامت نگاری کی تحریک سے نابلد رہتا۔ ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ نے امیجری کی تحریک چلائی اور ان کا موقف علامت نگاروں سے مختلف نہیں تھا اور ان کا کہنا تھا کہ اگر زندگی بھر کی محنت سے صرف ایک "امیج" تخلیق کر لیا تو سمجھو محنت رائیگاں نہیں گئی۔ وہ خطابت کی گردن مروڑنا چاہتے تھے۔

یہ تصورات ہمارے ہاں اس صدی کی تیسری دہائی میں ظاہر ہونے شروع ہوئے، خصوصاً
میراجی اور فکشن سے ایک معقول حصہ اس کی مثال ہے۔

نثر میں جوزف کونرڈ نے شاعری کی دیکھا دیکھی انقلاب برپا کر دیا۔ "HEART OF
DARKNESS" کئی علامت اور امیجری کا برتاؤ خصوصیات کا حامل ہے۔ کونرڈ کے ساتھ ڈی۔
ایچ لارنس تھا جو شاعری کو چھوڑ چھاڑ فکشن کی طرف چلا آیا[1]۔ ہنری جیمز نے ڈبلیو بی ییٹس اور
پاؤنڈ کے تجربات کو دیکھ کر اسلوبیاتی سطح پر تکنیک کے تجربے کیے۔ جن لوگوں نے اس وقت باطن
کی طرف رجوع کیا جبکہ ہمارے ہاں اس وقت خارج کی طرف میلان بڑھ رہا تھا۔ یورپ میں صنعتی
بھاگ دوڑ سے گھبرا کر شاعری اور فکشن داخل کی طرف نکل نکلے تھے۔ "HEART OF
DARKNESS" کا مرکزی کردار افریقہ کے سفر پر نکلتا ہے۔ دراصل یہی خارج کا سفر باطن کا
سفر تھا۔ ایمائل زولا نے "ناناں" لکھی، فارم، تکنیک اور زبان کے تجربات کے ساتھ خارج کے
تاریک پہلو رقم کیے۔ یہ ۱۹ویں صدی کا آخر تھا اور حقیقت پسندی کی انتہا۔ زولا ایک ڈائری لے کر
کرداروں کی چھان پھٹک میں نکلتا، کرداروں کے مطالعہ کے ساتھ ان کی زبان اور لہجہ تک نوٹ
کرتا۔ برطانیہ میں ڈکنز نے بھی کچھ تھوڑے عرصہ کے لیے کیا تھا۔ یہ تاج برطانیہ کے دھرتی پر
سورج نہ غروب ہونے کا زمانہ تھا۔ ڈکنز نے اس وقت معاشرے کے ٹھکرائے ہوئے لوگوں کو
موضوع بنایا جس کے سبب وہ آج روس میں دنیا بھر کے دیگر ادیبوں کی نسبت زیادہ مقبول ہے۔
انگلستان میں اس پیش کش کی ابتدائی مثالیں ڈینئل ڈی فو کے ہاں ملتی ہیں۔ اس کی مشہور تصنیف
"MOLL FLANDERES" کا مرکزی کردار ایک جیب تراش طوائف ہے۔ بودلیئر نے "بدی
کے پھول" لکھ کر ایک زمانے کو اپنے خلاف کر لیا۔ فرد کے تاریک برِاعظم کو پیش کرنے کے لیے
نئے اسالیب اظہار کی ضرورت تھی۔ سو فارم، تکنیک اور زبان کے ہر دھارے کی سطح پر تجربات ہوئے
جس کی مثالیں رامبو اور مالارمے کے ہاں ملتی ہیں۔ سب نے ایک آواز میں دہائی کہ "خطابت کا
خاتمہ ہونا چاہیے"۔ اور خطیب طبقہ وہ تھا جو سفید پوشی کی علامت ہے اور جس کا دوسرا نام منافقت
ہے۔

---

[1] اس کی آخری دور کی نظموں کا مجموعہ پینگوئن والوں نے شائع کیا۔

پس منظر اور رواں پس منظر کے اس مختصر جائزے کے تحت ہماری افسانوی روایت کا خلاصہ کچھ یوں ہوگا:

سید احمد خاں کی عقلیت پسندی اور نذیر احمد کی مقصدیت نے اردو نثر کے طرۂ امتیاز (شعریت) پر کاری ضرب لگائی۔ یہ اردو فکشن کا ماضی قریب تھا۔ سرشار اور یلدرم نے ایسے میں "جذبہ" اور "شعریت" کی بازیافت چاہی۔ "الف لیلیٰ" (۱۹۰۱ء) اور یلدرم (غربت و وطن" مطبوعہ: ۱۹۰۶ء) نے رومانی مثالیت کو رواج دیا۔ دوسری طرف "عقلیت پسندی" اور "مقصدیت" کی EXTENSION پریم چند کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ پریم چند نے "عقلیت پسندی" اور "مقصدیت" میں اصلاح اور قومیت کا تصور شامل کر دیا۔ یوں آدرش حقیقت پسندی (سلطان حیدر جوش) اور "رومانی مثالیت" (نیاز فتح پوری) کی دو الگ الگ دھارائیں بہنے لگیں۔

پس منظر کی ترتیب کچھ یوں ہوگی:

نقش اولین: یلدرم اور پریم چند کے دو قطبین ۔۔۔ رومانی مثالیت اور مقصدی حقیقت نگاری وہ مقام ہے جہاں پریم چند اور یلدرم کے CAMP FOLLOWERS یکجا ہو جاتے ہیں۔

سلطان حیدر جوش اور اس کی روایت میں آدرش حقیقت نگاری۔

ترجمہ نگاروں کی نسل، موضوعات اور تدبیر کاری کے نئے افق۔

پروفیسر محمد مجیب کا افسانوی مجموعہ "کیمیا گر" اور "آثار ے" (مرتبہ احمد علی) کی روایت ۔

نفسیات کا ورود ۔۔۔۔ فرائیڈ ۔۔۔۔ ڈی۔ ایچ لارنس اور تکنیک کا تنوع۔ طبقاتی تضاد کا شعور۔

سیاسی جدوجہد کا نیا مرحلہ۔

۱۹۴۷ء آزادی کی مہم اور افسانے میں سیاسی پس منظر کی تبدیلی کا احساس۔ ... یہاں شعوری اور لاشعوری سطح پر مجبوری اور محرومی کی جھنجلاہٹ اور بے زاری کے مقابلے میں آزادی کا احساس نئے فکری سانچوں کی منصوبہ بندی کرتا ہے۔

ملک کی تقسیم، فسادات اور مشترک وطنیت کے تصور کے بکھر جانے کا غم ناک احساس۔ ...

یہ افسانے کا زندہ پس منظر ہے۔ رواں پس منظر میں صدیوں کی مشترک تہذیب کا عظیم مرثیہ بھی جنم لے سکتا تھا اور فرد کا عظیم رزمیہ بھی لیکن دونوں اطراف کے افسانے میں ترقی پسند تحریک نے انفعالیت کی سرپرستی فرمائی، نتیجہ رواں پس منظر کا بیشتر افسانہ پوچ جذباتیت کا شکار ہو گیا اس میں خصوصاً "حب الوطنی" کی نعرہ بازی اور "ہندوستانی ادب" اور "پاکستانی ادب" کی منصوبہ بندی کے حوالے سے ایک سطح پر آزادی کے بعد مایوسی، محرومی اور افلاس کے اٹھتے ہوئے سوالات اور جواب میں تقسیم کا جذباتی انداز میں جواز پیش کرتے کرتے بیشتر افسانے پر رقت طاری ہو گئی۔

قومی سطح پر تخلیقی عمل کا پہلا فیز ایسے ہی تجارب میلانات اور نظریات کا ہوتا ہے جو ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے بعد ہماری زندگی اور ادب میں ظاہر ہوئے۔

دوسرے فیز میں خیر اور شر کا تصادم ایک "Chaos" کی صورت اختیار کر کے آگہی کے نئے جہانوں کے در وا کرتا ہے، ایسے میں فرد اجتماعی سطح پر اپنی شناخت کے مرحلے سے گزر جاتا ہے یہی وہ مقام ہے جہاں اپنے حوالوں اور زندگی کی بیاس کے ساتھ نزول تخلیقی عمل ظہور پاتا ہے۔

تقسیم کبیر سے ۱۹۶۵ء کی جنگ تک ایک "Chaos" کی صورت پیدا ہوئی جس کے مثبت نتائج بڑی طاقتوں کے زیر اثر قومی سطح پر مصلحت منافقی کی نذر ہو گئے۔

ہونا یہ چاہیے تھا کہ آزادی کے بعد دونوں اطراف کے افسانے میں نئے تجربات اور نفسی کیفیات کے مثبت اور حتمی اثرات کا حقیقت پسندانہ توازن ظہور پاتا لیکن اس طرز احساس کا ادراک رواں پس منظر کے افسانے میں بہت کم ممکن ہو سکا۔ اس کی ایک وجہ مشترک وطنیت کا تصور تھا جو دم توڑ چکنے کے باوجود نئے لکھنے والوں کے ہاں تعصبات کی صورت اختیار کر گیا اور دوسری طرف نئے افسانہ نگاری نہ تو معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار پر پوری گرفت تھی اور نہ ہی وہ

آزاد خیالی کے ساتھ اجتماعی تغیرات کا تجزیہ تخلیق کرنے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ اس کا اپنا جواز کن حوالوں سے ممکن تھا؟ اس کا اسے علم نہ تھا۔ وہ اپنے آباؤ اجداد کے گناہ اور ثواب "Own" کرتا رہا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ زوال پس منظر کا افسانہ نگار محسوساتی اور اظہاری سطح پر ماضی کے حقیقت پسند، رومانی یا ترقی پسند "Camps" میں پناہ گزیں ہو گیا۔

زوالِ ڈھاکہ تک آتے آتے ہماری سمجھ میں یہ نہیں آیا کہ سرزمین پاکستان یا ہندوستان، ان کی مختلف النوع قومیتوں اور لسانی مسائل پر اپنے شعور کی گرفت کیسے مضبوط کریں۔ اس بڑے سانحہ کے ساتھ پاکستان میں از سرِ نو اپنی دریافت کے سوال نے سر اٹھایا۔ اپنی جڑوں کی تلاش شروع ہوئی۔

"زمین سے ہمارا رشتہ کیا ہے" سب سے پہلے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے یہ سوال اٹھایا تھا۔ اب نئے حالات میں اس سوال کا جواب بہت آسان تھا لیکن مسئلہ یہ درپیش تھا کہ پہل کون کرے؟ پھر روحانی نوعیت کے سوالات تھے۔ پرانے عقائد اور نظریات کی بنیادیں ہل رہی تھیں۔

یہ ایک روحانی واردات ہے جو پس منظر کے افسانہ نگار کو مقامِ حیرت تک لے آئی ہے۔

پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں میں اردو افسانہ مصلحین اور مجاہدین کے درمیان کھینچا تانی میں جگہ جگہ سے ادھڑ گیا ہے۔ سماجی سطح پر مصلحین نے زور مارا اور سیاسی، معاشی جدوجہد کے تحت مجاہدین نے۔ یہ بہت لمبا عرصہ ہے جس میں افسانہ، سماج دشمن، وطن دشمن اور انسانیت دشمن عناصر کے خلاف محاذ آرائی میں معروف رہا ہے۔

پس منظر کا افسانہ نگار مقامِ حیرت سے چلا اور اپنی ذات کے سفر پر نکلا۔ ایسا سفر جس میں اپنے مشاہدے تھے اور اپنے خواب۔ افسانوی پس منظر میں نئے رجحانات، نئی تدبیر کاری، اسلوبیاتی سطح پر تجربے اور لفظ کا نیا ورتارا۔ اس عظیم تر روحانی اور فکری واردات کا نتیجہ ہے اور اس کا پس منظر سیاسی اور معاشرتی مسائل کا لامتناہی سلسلہ۔

اُردو افسانے میں زبان کا ورتارا

اس منظر نامے کی پیش کش زبان کے ورتارے کی سطح پر جیتے زندہ روایات کی نشان دہی کرتی ہے۔

عصری حقیقت نگاری نے جب کہانی کہنے کی داستانوی روایت کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا دیا تب جذبے اور شعریت کی بازیافت کے ساتھ رومانی مثالیت کو رواج ملا۔ ہندوستانی فکشن میں رومان کا داعیہ رابندرا ناتھ ٹیگور تھا۔ اس کے دونوں ابتدائی افسانوی مجموعوں Hungry Stones اور Mashi کے اثرات اردو افسانے میں نمایاں ہوئے اور ٹیگور کی دوررس حیرت پوری ہندوستانی فکشن پر چھا گئی۔

زبان کے ورتارے کی سطح پر پہلی بھرپور روایت یلدرم اور نیاز کی جذباتیت، شعریت، تصویریت اور نغمگی سے معمور تری روایت ہے۔

"آسمان پر قوس قزح نکلی ہوئی تھی جس کے کنارے سمندر سے آ کر ملتے معلوم ہوتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ قوس قزح کی ملکہ کا یہ حکم ہے کہ جسے رنگ کی لطافت سے لگاؤ نہ ہو وہ یہاں نہ آئے"

"تیر ایک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا اور گردن میں گھس گیا۔"

"اس کے دل میں ایک طغیان غرور اٹھا۔ جس کی تمام ہیبت کندائی سے گویا نوٹے خوش کے پیچھے نکل رہے تھے۔"

(یلدرم سے چند اقتباسات)

یلدرم، نیاز اور قیسی رامپوری کے ہاں فارسی کی مٹھاس اور حلاوت کے ساتھ عربی
کی فصاحت نمایاں ہے۔ اس میں پھیلاؤ کی خاصی گنجائش تھی جس سے بعد میں قرۃ العین حیدر اور
اے۔حمید نے فائدہ اٹھایا۔ نیاز فتح پوری کے ہاں جو گیرائی بعد میں پیدا ہوئی اس کا باعث اس
روایت میں غرابت کا بتدریج کم ہونا تھا جو عربیت کے غلبے سے پیدا ہوئی تھی۔ قاضی عبدالغفار،
مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، لطیف الدین احمد اور نصیر حسین خیال سے ہوتی ہوئی یہ اسلوبیاتی
روایت قرۃ العین حیدر اور اے۔حمید کے ہاں ایک معیار میں ڈھل گئی۔

دوسری بھرپور روایت کی سپلائی لائن عوام میں بھی اس کی اٹھان ہندوستان کی عوامی بولیوں
سے ہوئی۔ دراصل یہ ہندوستان کے "شریف وحشی" Noble Savage کی زبان تھی۔

افسانے میں اس کی دو صورتوں نے اظہار پایا۔ پہلی صورت زبان کے روزمرہ کے حوالے
سے سامنے آئی۔ یہ صاف اور سادہ زبان تھی جس میں آخر آخر (پریم چند کے ہاں) سنسکرت آمیز
ہندی کے اثرات نمایاں ہو جاتے ہیں اس زبان کا ابتدائی رنگ ملاحظہ ہو:

"ودیا دھری نے میری طرف آنکھیں اٹھائیں۔ پتلیوں کی جگہ دل رکھا ہوا تھا۔"

(افسانہ "میر ودیش" از پریم چند سے اقتباس)

اس کی خوبصورت مثالیں علی عباس حسینی، اور اعظم کریوی کے ہاں ملتی ہیں۔ علی عباس حسینی
کے تین افسانے: "دھنکی"، "سوکھے"، اور "سیلاب کی راتیں" اور اعظم کریوی کے موضوع بارہ
ضلع غازی پور (یو۔پی) کے لینڈ اسکیپ سے متعلق افسانے اس کی مثالیں ہیں۔

ٹیگور کی عظمت پسندی اور نذیر احمد کی مقصدی حقیقت نگاری کی عمارت زبان کے اس
ورثے کی روایت پر قائم ہے۔ پریم چند نے اس میں "قومیت" کا اضافہ کیا تو جذباتیت راہ پا گئی:

"اسے وہ بات یاد آ گئی۔ کبیدہ ہو کر بولی:

"میرے لئے بھی کچھ لائیں؟"

میں "ہاں ایک بہت اچھی چیز لائی ہوں۔"

ودیا دھری: "کیا ہے۔۔۔۔ دیکھوں۔"

میں "پہلے بوجھ جاؤ۔"

ودیا دھری: "سہاگ کی پٹاری ہو گی۔"

میں "نہیں۔ اس سے اچھی۔"

ودیا: "ٹھاکر جی کی مورتی؟"

میں "نہیں۔ اس سے بھی اچھی۔"

ودیا "میرے پران آدھار کی کچھ خبر۔"

میں "نہیں، اس سے بھی اچھی۔"

ودیا "تو کیا وہ باہر کھڑے ہیں؟"

یہ کہہ کر وہ جذباتی جوش سے اٹھی کہ دروازہ پر جا کر پنڈت جی کا خیر مقدم کرے۔ مگر ضعف نے دل کی آرزو نہ نکلنے دی۔ تین بار سنبھلی اور تین بار گری تب میں نے اس کا سر اپنے زانو پر رکھ لیا اور آنچل سے ہوا کرنے لگی۔"

("سیر درویش" سے اقتباس)

ترقی پسند افسانہ نگاروں کی اکثریت کو اپنے "حقی فسنو" کی پابندی کے باعث یہ اسلوب اظہار مناسب معلوم ہوا۔ پریم چند اور اس کے Camp followers کے فوراً بعد اس زبان کے فوری چناؤ کی مثالیں اقبال سنگھ، ملک راج آنند، سجاد ظہیر اور جنگل کشور مثلاً (افسانہ: "ایک دن") کے ہاں مل جاتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور ابراہیم جلیس نے بھی زبان کے ورتارے میں اسی کو بنیاد بنایا۔

زبان کی اس اسلوبیاتی روایت کی دوسری پرت (سرت چندر چیٹر جی کے حوالے سے) رومانی جذباتیت کی روایت کے ٹوٹنے سے سامنے آگئی۔ سرت چندر چیٹر جی نے بنگال کے شہری سماج کی پیش کش (Draought) میں اسی زبان کو بنیاد بنایا۔

اردو افسانے میں حامد علی خاں، جلیل قدوائی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اس روایت کے نمایاں نام ہیں۔ اس اسلوبیاتی پرت کی بنیاد بھی عوامی بولیاں ہی بنی ہیں لیکن یہاں Noble Savage کے کھردرے پن اور رومانی جذباتیت کی بجائے خارجیت کا عنصر غالب ہے۔ اسکا شہری لہجہ نکھرا نکھرا ہے اور اختصار اس کی نمایاں خوبی۔ اس اسلوبیاتی روایت میں مختصر افسانہ لکھنے کے تجربات منٹو...... رتن سنگھ اور گربچن سنگھ نے کیے۔

"یہ رنگ برنگی عورتیں مکانوں میں پکے ہوئے پھلوں کی مانند لٹکی رہتی ہیں آپ نیچے سے ڈھیلا اور پتھر مار کر انہیں گرا سکتے ہیں"۔

("پہچان" از منٹو سے اقتباس)

عام طور پر اس زبان میں ایسی تشبیہات جن میں بظاہر کوئی نیا پن نہ ہو، قابل توجہ نہیں رہتیں۔

؂ مجموعہ "پہلی آواز"

لیکن منٹو اور عصمت چغتائی کے دور میں تصور نے موزوں ترین مماثلتیں اور مشابہتیں تلاش کر کے تشبیہ کو مفہوم اور تجربے کی گہرائی بخش دی ہے۔

زبان کے ورتارے کی ایک بھرپور روایت نے چودھری محمد علی ردولوی کے افسانوں میں جنم لیا۔ بہ حیثیت انشائیہ نگار محمد علی ردولوی کا نام یلدرم اور پریم چند کے بعد سب سے نمایاں ہے۔ ردولوی کے ہاں قدیم روایات سے جذباتی لگاؤ اور ذہنی وابستگی ایک منفرد نثری آہنگ میں ڈھل گئے ہیں۔ یہ داستان کی نثری روایت کی بازیافت ہے جس میں محمد علی ردولوی نے اپنی انفرادیت زبان کے برجستہ استعمال کے ساتھ ساتھ قلم کے شوخ و شنگ Stroke اور مزاج کے بانکپن سے پیدا کی ہے۔ محمد علی ردولوی Paradoxes کا بادشاہ ہے:

"سنیے صاحب، میں کہانی لکھتا نہیں ہوں، کہانی کہتا ہوں، اچھی معلوم ہو تو سنتے جائیے۔
اندر والا: سنو بی ناجو تم اور صغیر جو پردے سے لگے گھڑیوں باتیں کرتے ہو اور جو کوئی کچھ کہہ دے؟

ناجو: مجال ہے جو کوئی کچھ کہہ دے۔ کرتے نہیں تو ڈر کس کا، بھلا مجھ سے آٹھ سال چھوٹا اور پھر وہ تو مجھے باجی کہتا ہے۔

اندر والا: تم چھٹے زیادہ لگی ہو۔

ناجو: ہنسی آتی ہے تو کوئی کیا کرے۔"

("۱۹۳۲")

"راستے میں چھوٹا پھول کھلا تھا کہ مسافروں کو دیکھے گا۔ گدھا آیا اور اس کو چر گیا۔"

("کشکول محمد شاہ فقیر" سے اقتباس)

آگے چل کر زبان کے ورتارے کی اس روایت میں قاضی عبد الستار کا نام ابھر کر سامنے آیا۔

زبان کی پانچ پیرانہ یلدرم اور پریم چند کے Camp Followers نے تشکیل کی یہ آدرش حقیقت نگاری اور رومانی لہجے کی باہم آمیزش تھی۔ اس کی ابتدائی مثال خواجہ حسن نظامی کے ہاں (افسانہ: "بیرا شہزادہ"[1]) ظاہر ہوئی تھی۔ اس روایت میں حسن نظامی کا لہجہ مغل زوال کے حوالے سے شکوہ الفاظ اور سوگواری کا حامل تھا۔

زبان کے ورتارے کی سطح پر رومان اور حقیقت پسندی کا سیلاب نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش، مجنوں، ل۔ احمد سے ہوتا ہوا کرشن چندر کے ہاں ظاہر ہوا اور معیار قائم کر گیا۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں آدرش حقیقت

---

[1] مطبوعہ ہمایوں جنوری ۱۹۳۶ء

نگاری، رومانیت کے زیر اثر شعریت اور نغمگی کی دریافت کرتی ہے:

"رنگی مجھ سے شادی کروگی۔"

چلتی ہوئی فاسٹ لوکل کا طوفانی شور۔ جیسے عجیب آواز کھٹکھٹاتے ہوئے۔ ان آوازوں کی ہیبت ناک گونج میں ایک تنکے کی طرح تلسی کی آرزو شور میں چکر کھاتی ہوئی۔ پھر شور ختم ہوگیا۔ گاڑی چلی گئی۔ یکایک سناٹا بہت بڑھ گیا۔

"رنگی نے کوئی جواب نہ دیا۔ وہ ریل کی پٹڑی پار کرنے لگی۔ ریل کی پٹڑی پار کر کے وہ دوسری طرف چلے گئے۔ ایک چھوٹی سے پگڈنڈی ایک خالی سی زمین سے گزر کر اسٹیشن جانے والی سڑک سے مل جاتی تھی۔"

رنگی نے وہ چھوٹی سی پگڈنڈی بھی پار کرلی۔ اب وہ سڑک پر آگئی پھر بھی کچھ نہ بولی۔ تلسی ایک مجرم کی طرح سر جھکائے اس کے ساتھ ساتھ چلتا رہا۔ ماہم کا اسٹیشن قریب آرہا تھا۔"

("رنگی" از کرشن چندر)

کرشن چندر جذبات کی Sublime صورتوں پر تو قادر ہے لیکن اس کا نثری اسلوب پھیلاؤ کی طرف مائل رہا ہے، جس کے سبب بے جا طوالت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے حوالے سے اس اسلوبیاتی روایت کا اثر قبول کرنے والوں میں رواں پس منظر کے تو ترقی پسند افسانہ نگاروں کی بڑی تعداد ہے۔

زبان کی چھٹی بھرپور اسلوبیاتی روایت نے چیخوف کے عالمگیر اثرات کے تحت اردو افسانے میں جنم لیا۔ یہ زبان کے تخلیقی امکانات کی دریافت کرنے کی روایت ہے۔ یہ اسلوب ظاہر میں باطن کو دیکھنے اور دکھانے کے تخلیقی عمل کی ضرورت ٹھہرتا ہے۔ اس میں نثر کی موسیقیت موضوعات کے ساتھ یکجا ہو کر شاعرانہ سطحوں کو چھونے لگ جاتی ہے۔ اس اسلوبیاتی روایت کی داغ بیل ہندوستانی فکشن میں راجا راؤ[1] سے پڑی:

"SHE WAS NERVOUS AND TREMBLED OVER AND SAY BETWEEN HER SOBS, "ON, MOTHER".

1۔ ریاست میسور کا کہانی کار۔ ناول "KANTHAPURA" (مطبوعہ۔ ۱۹۳۸ء) کا خالق۔ افسانہ "جاوِنی" جو سب سے پہلے رسالہ "ایشیا" میں چھپا۔

THE CARTMAN ASKED ME TO GET IN. I JUMPED INTO THE CART WITH A HAVY HERT.

"HOI HOI " CRIED THE CARTMAN, AND THE BULLOCKS STEPPED INTO THE RIVER

TILL WE WERE ON THE OTHER BANK. I COULD SEE JAVNI SITTING ON A ROCK AND LOOKING LOWARDS US, IN MY SOUL, I STILL SEEMED TO HEAR HER SOBS A HUGE PEEPAL ROSE BEHIND HER, AND ACROSS THE BLUE WATERS OF THE RIVER AND THE VAST SKY ABOVE HER, SHE SEEMED SO SMALL, SO INSIGNIFICANT .....".

("JAVNI" .. RAJA RAO)

اردو افسانے میں زبان کے اس دھارے کی ابتدائی مثالیں راجندر سنگھ بیدی اور غلام عباس کے ہاں ظاہر ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تصویر کے ظاہر میں باطن کی جھلک دیکھنے اور دکھانے کا تخلیقی عمل تخلیقی امکانات کو روشن کرتا چلا گیا ہے البتہ رنگی بوباس اور ہندوستانی اساطیر کی انوٹ سپلائی لائن اس میں بیدی کی انفرادیت ہے۔ اس روایت میں استعاراتی تدبیر کاری کی مثالیں "گرہن" (بیدی) اور "آنندی" (غلام عباس) ہیں۔ اس اسلوب کی نرم و لطیف مزاجی اور باہم الجھی رابوریاں تخلیقی عمل کے دوران رفتہ رفتہ دیو مالائی عناصر (بیدی) اور شائستگی اور حلاوت (غلام عباس) کو جگہ دیتی ہیں جو ہر دو افسانہ نگاروں کی انفرادیت ٹھہری۔

اردو افسانے میں رواں زبان کی ان بھرپور اسلوبیاتی روایات کے علاوہ بھی نئے امکانات کی تلاش جاری رہی۔ البتہ منٹو کا استعاراتی افسانہ "پھندنے" کرشن چندر (غالیچہ، الٹا درست ہاتھ کی چوری۔ گڑھا۔ مٹ جاتے ہیں۔ تنگی کی گولیاں) اور میرزا ادیب (دل ناتواں۔ دردلی تیرگی) کے علامتی افسانے۔ "آ دوست" (قرۃ العین حیدر) اور "تم دو سمندر" (کرشن چندر) جیسے کامیاب تجریدی افسانے بھرپور اسلوبیاتی روایات کی داغ بیل ڈالنے میں ناکام رہے۔ اسی طرح اختر اورینوی کے "کیچلیاں اور بال جبریل" کی اساطیری اشاریت، عزیز احمد کا "تصور شیخ" اور انتظار حسین کا زرد کتا۔ اپنے طرحداتی لہجہ کا چلن نہ کروا سکے۔

عزیز احمد، شیخ صلاح الدین اور انتظار حسین داستانوی اسلوب کے REVIVAL میں

ناکام ہوئے۔

اشرف صبوحی[1] کے افسانوں میں دلی کی ٹکسالی زبان کا پاکیزہ روپ:

"میں عورت ذات پردے کی بیٹھنے والی ٹھیری۔ میرا تو ذکر کیا، تقدیر سے جس کے پلے بندھی، وہ بھی ایسے گھر گھسنے ہیں کہ باہر جانے کے نام سے دشمنوں کا بُرا حال ہو جاتا ہے۔ دس برس سے خاصے تیس روپے کے نوکر تھے۔ صاحب نے کہیں باہر کی بدلی کر دی۔ بس پھر کیا تھا دفتر سے جو آئے تو بخار چڑھ آیا۔ دست چھوٹ گئے۔ للتاں جان نے جو سُنا، تو سا گھر سر پر اٹھا لیا۔ جھلسانے لگیں ایسی نوکری کو، صدقے کیے تھے یہ تیس رُزیلی۔ بڑا آیا مرگ پردیس بھیجنے والا آیا۔ اس بندی کا ایک تو چونسرا ہے۔ نابابا مجھے اپنے بچے کی جان پیاری ہے، روزگار پیارا نہیں"۔

("سنو ری للّا" سے اقتباس)

عزیز ملک (یاترا۔ اچھری۔ آپ میں آپ سائیں ری) کے ہاں ہوشیار پور کی لوک ایمائیت کے ظہور کا باعث بنی، لیکن ٹکسالی کی تمام متانت اور پاکیزگی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی افسانے میں روایت کو جنم نہ دے سکی۔ اسی طرح انور سجاد کی ادھوری اوقاف نگاری[2] بھی نثر میں نثری روایت میں نہ ڈھل سکی۔

زبان کے ورتارے کی سطح پر ان آخر الذکر ناکامیوں کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ زبان کو اس کی باطنی اور نامیاتی نشوونما کے بغیر بدلنے کی کوشش کی گئی اور یہ حرکت اس وقت سرزد ہوتی ہے جب اسالیب میں بنیادی نوعیت کی تراسیم اور اضافے کرنے سے پہلے زبان کی روایت کو نہیں سمجھا جاتا اور یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان لسانی تشکیلات کی باطنی کے اجتماعی تجربے اور اجتماعی شخصیت سے کوئی نسبت ہے بھی یا نہیں۔

ہندوستان میں تصوف کی باقاعدہ فکری بنیادیں ہونے کے باوجود دارا شکوہ کی شکست سے یہ صورت حالات سامنے آئی کہ "سب رس" کی صوفیانہ تمثیل خود ہندوستان کے ایک بہت بڑے طبقہ کے لیے "راز" بن گئی۔ قاری تصوف کی اصطلاحوں اور وارداتوں سے دور ہونے کے سبب

---

[1] بکھرے خیار کارواں۔ دلی کی چند عجیب ہستیاں (پیر روکتا ہیں۔ خاکے اور افسانے)

[2] انور سجاد کے ہاں سکتہ، ختمہ اور وقفہ کے ساتھ قوسینیہ یا علامیہ اوقاف کا استعمال ملتا ہے۔ البتہ اوقاف نگاری کے دیگر اطوار مثلاً رابطہ، تفصیلیہ، سوالیہ، ندائیہ اور قوسین کا ورتارا نہیں ملتا۔ ورنہ ہی مکالمے کے لیے واوین کا برتاؤ ہوا، بلکہ ایک طویل خط کے بعد مکالمے کی ابتدا ہوتی ہے۔

"مخسن کی امرزاؤ"، "وصال کا چھپی" اور "مخسن کی انگوٹی" سے کچھ بھی فراوزند لے سکا اور اسے واقعات کی صوفیانہ تشریح کی ضرورت پیش آئی۔ دوسری طرف علمی اور اسلوبیاتی سطح پر اس کے دور رس اثرات میر امّن کے علاوہ پونے دو سو سال بعد آنے والی تصنیف "فسانۂ آزاد" تک نظر آتے ہیں۔

دوسری طرف ترقی پسند تحریک کے تحت زبان کے وستارے کی سطح پر حقیقت پسندی کا اظہار یوں ہوا کہ جذبے کی آمیزش کے بغیر خارج کی اشیاء کی فہرست سازی عمل میں آئی یا یوں کہیے کہ شے کی جزوی تفصیلات بہم پہنچائی گئیں، جبکہ دوسری طرف جذبے کے زیرِ اثر لفظ کے برتاؤ کی تھی۔ ایسا بہت کم ہوا کہ لفظ کے حوالوں سے تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہو، جس کی ایک مثال راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "جوگیا" سے ملتی ہے جہاں لفظ مہنگ ہیں اور رنگ جذبات کی چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ حقیقت پسندی کے تحت تخلیقی استعاروں کا کال پڑا اور لفظ کا برتاؤ نشان کی حدود سے آگے نہ نکل سکا۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ نثر میں بیان کو حد سے زیادہ اہمیت دی گئی یا جذبے کے برتاؤ کے سلسلے میں افسانہ نگار ہوائی سطح سے ذرا اونچا نہ اٹھ سکا، خیال محض کی نثر کیسے وجود میں آئے؟ اردو میں گورکی، کانٹ اور ٹیگور کا ترجمہ تو ممکن ہے۔ مارسل پروست یا استاں دال کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس لیے کہ ہر دو جذبات کا تجزیہ فکر محض کی زبان میں کرتے ہیں جب کہ ہمارے ہاں آج تک فکر محض کی زبان کی کوئی روایت پنپ ہی نہیں سکی۔

محمد حسین آزاد کے ہاں اردو زبان کی جھمک دمانی قوت مدرکہ کی تسکین نہیں کر پاتی۔ تخیل کا زور و شور البتہ قابل لحاظ ہے جس کے سبب نیم خوابی کی کیفیت کا اظہار حد وجد کی تک پہنچ گیا اور ابوالکلام آزاد ہیں جن کے لہجے کی کھنک نیاز فتح پوری کے ہاں نرے رومان میں ڈھل گئی۔ زبان کے وستارے کی سطح پر مل ملا کر یہی کچھ ذور مارا گیا۔

رہا آج کے افسانوں میں زبان کے وستارے کا سوال تو اس کا جنم ہمارے آج طرزِ احساس سے ہوگا۔ ایسی زبان جو فکری اور تہذیبی سطح پر نت نئی تبدیلیوں کو اپنے اندر کھپانے کی لچک رکھتی ہو۔

پیش منظر کے افسانہ نگار کو طرزِ احساس کی تبدیلیاں محسوس کرنا ہوں گی اور پھر پرانے جذباتی نظام کو نیا پرانا کرنے کی ضرورت بھی پیش آئے گی۔

پیش منظر کا افسانہ نگار ساں موجود اسلوبیاتی روایات کی حدود سے بخوبی آگاہ ہے اس لیے نئی تدبیر کاری کا جتن کرتا ہے اور اس پس منظر کو رد کرتا ہے تاکہ زندہ روایت میں پھیلاؤ کی گنجائش

نکلے۔ یہی روایت سے انحراف کی روایت کی توسیع ٹھہرے گا۔

پس منظر اور پیش منظر کے افسانے کا واضح فرق اسلوبیاتی سطح پر یک رُخے افسانے اور ہمہ جہت افسانوی تدبیر کاری کا ہے۔ تشبیہ اور نشان یا اشارہ، پس منظر کے اظہار کا وسیلہ ہیں اور استعارہ پیش منظر کے اظہار کا وسیلہ جبکہ تشبیہ یا اشارہ کی معنوی وسعت استعارے کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔

ڈی ایچ لارنس کا "لیڈی چیٹرلیز لور" اور ہیوبرٹ سلبی کا "لاسٹ اگزیٹ ٹو بروکلن" ایک معاشرت کی ٹوٹ پھوٹ اور نئی طرز زیست کے جنم لینے کے درمیانی عرصے کی پیداوار ہیں (ان ناولوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ وہ معاشرتی ٹکراؤ میں اضافے کا باعث ہے) بالکل اسی طرح پیش منظر کے افسانے میں منافق، جرائم کار، آبرو باختہ، حریص اور خبطی کردار آج کے افسانہ نگار کے سامنے سوالیہ نشان بنا کھڑا ہے۔ یہ بہت تیز سا کردار ہے اور اس کی خصلتیں روایتی اسالیب اظہار سے باہر دم توڑ دیتی ہیں۔ اس کردار کی پیش کش کے لئے افسانے کی فارم اور زبان کے ورتارے کی سطح پر تبدیلیوں کی ضرورت ہے اور یہ وہی طریقہ کار ہوگا جو لارنس اور سلبی نے اختیار کیا یعنی اپنے عہد کے بجر پن، لواطت، زناکاری اور کمینگی کو گرفت میں لینے کے لئے مروجہ تدبیر کاری کو خیرباد کہا گیا۔

آج رواں پس منظر کے افسانہ نگاروں اور نئے لوگوں کے ہاں زبان کے ورتارے کا واضح اختلاف دونسلوں کے خارجی اور باطنی تجربات کا اختلاف ہے۔ پس منظر اور رواں پس منظر کا زیادہ تر افسانہ ترسیل محض کا نام ہے جب کہ پیش منظر کے افسانہ نگار نے ترسیل محض سے اختلاف کیا ہے سو نیا لسانی پیرایہ اظہار تشکیل پا رہا ہے۔

آج حسیات کی حدود کو لامحدود کر دیا گیا ہے۔ اب اوّل درجے کی بصری اور سماعی صلاحیتوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس میں بھی سب سے مشکل صورت، ہاں درپیش ہوگی جب بصارت اور سماعت کا تجربہ لامسہ اور ذائقہ کی حدود میں داخل ہو رہا ہو اور اس کا اظہار کرنا پڑ جائے۔

آئینہ آواز میں چمکا کوئی منظر
تصویر سا اک شور مرے کان میں آیا!

(ظفر اقبال)

نے لسانی پیرائے کی شکل نثر کی معنوی حد بندیوں کی ٹوٹ پھوٹ سے ظاہر ہوتی ہے۔ آج

کا افسانہ موسیقیت کی اس کھوئی ہوئی کیفیت کی بازیافت چاہتا ہے جو ابھی شاعری میں موجود ہے، نثری اظہار میں نہیں۔ میری مراد یہاں محض اشارہ یا تشبیہ کی یک رخی طرح داری سے نہیں۔ کنایہ، استعارہ اور علامت کے ذریعہ ہمہ جہت معنوی تلازموں کی بازیافت مراد ہے یا نئے معنوی تلازموں کی جستجو کہہ لیں۔

افسانوی پیش منظر میں مستقبل کے اسالیب بیان کی تلاش جاری ہے اور اس راہ میں کوئی بھاری پتھر نہیں آیا۔

پیش منظر

انتظار حسین نے افسانے کا مستقبل تاریک بتایا ہے اس لئے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جا رہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی جا رہی ہے۔ ایسے میں سوفت پیدا ہو سکتی ہے شعر اور افسانہ نہیں لیکن انتظار حسین بھی دیکھ رہے ہیں کہ فلک بوس عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں اور بھاری بھرکم مشینوں نے کیا کیا ستم ڈھائے ہیں۔ کافکا کے انسان کو اپنی جون میں واپس آنا نصیب نہیں ہوا مگر اگلے وقتوں کا انسان اپنی ذہنی اختراعوں، ماضی کے خیالی پُراسرار مکانوں میں اپنے ہی لاشعور سے مزاحمت کے باعث قلب ماہیت پر مجبور ہو جاتا ہے تو آج کے اس بے مہر، استحصالی، معاشرے میں شور مچاتے کارخانے اور بھاری بھرکم مشین کے مقابل کیسے ٹھہر سکتا ہے؟ کل جنگل کا سامنا تھا اور آج عہد حاضر کے تصادمات ہیں۔ کل وہ حقیقت تھی آج یہ حقیقت ہے۔ آج کے لکھنے والے نے نیم کا دیسا ہرا بھرا پیڑ نہیں دیکھا جس کا تجربہ انتظار حسین کے پاس ہے۔ انتظار حسین باہر کے پیڑ کی کٹائی کے بعد بھی اپنے اندر کے پیڑ کو شاداب رکھے ہوئے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے۔ آج کے افسانہ نگار کو نیم کے پیڑ کا کوئی تجربہ نہیں لیکن اس نے انبوہ کثیر سے پُر غلیظ اور چمکتی مڑکیں دیکھی ہیں اور ان سڑکوں کے بیچ زیبرا کراسنگ پر کھڑے انسان کے دائیں بائیں آپس میں گلے ملے ایک دوسرے سے جدا مختلف نظام ہائے زندگی رواں دواں دیکھے ہیں۔ کیا آج کے لکھنے والے کو اپنے عہد کی ذہنی اور جذباتی زندگی نہیں لکھنی چاہیے؟

آج کا افسانہ نگار سامنے کے اس بھیانک منظر کو تیاگنے کی بجائے قبول کر رہا ہے۔ اپنے گرد پھیلے ہوئے انسانی تماشے کو گرفت میں لینے کا جتن کر رہا ہے۔ آج کے ٹکڑوں میں بٹے ہوئے

انسان کی ملٹی ڈائمنشنل سوچ، تکنیکی اعتبار سے ملٹی ڈائمنشنل افسانے میں ظہور پاتی ہے۔ یہاں تکنیک سے مراد محض اسلوبِ بیان نہیں بلکہ فہم وادراک اوراظہار کے تمام مراحل ہیں۔

آج کے عہد کا افسانہ ملٹی ڈائمنشنل افسانہ ہے۔اس کا مقابلہ پرانی یک رخی کہانی سے کرنا کسی طور مناسب نہیں۔ ماضی اور حال کی اپنی اپنی سچائیاں ہیں۔ گڑبڑ وہاں پیدا ہوتی ہے جب ہم کسی تخلیق کو اس کے تناظر میں رکھ کر نہیں دیکھتے۔ افسانے کے پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے رواں پس منظر کا ذکر بھی آیا تھا۔ وہ بھی آج کے عہد میں پہلی سی شدومد کے ساتھ نہ سہی لکھا ضرور جارہا ہے۔ مجھ سے تو وہ بھی رد نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ اس کے بیچ بھی گہرا اظہار ممکن ہے۔ روایتی یا نیا کی تخصیص مجھ سے نہیں کی جاتی۔ پھر دیکھا جائے تو گزرے کل کی نئی شاعری آج کہاں EXIST کرتی ہے؟ دراصل نظامِ زیست کی یکلخت کروٹ ممکن نہیں۔ حالات کسی خاص دن یا رات کے اعلان کے ساتھ نہیں بدلتے اور نہ ہی نئی نسل کی طرزِ فکر کے بدلنے سے یکایک بدلی ہوئی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ اسے نئی اور پرانی نسلیں مل کر جنم دیتی ہیں۔ دس بارہ سال بعد نیا معاشرہ جنم نہیں لیا کرتا اور نہ ہی پرانی نسل کے لوگ سراسر ماضی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح نئی پرانی نسل کی قطعی تقسیم ناممکن ہے۔ سائنسی تغیر، بڑے پیمانے پر انسانی جدل یا معاشی انقلاب انسانی سوچ کو نئی ڈگر پر ضرور ڈال دیتا ہے لیکن اس کی مثال بالکل اسی طرح ہوگی جیسی ہم اب تک پس منظر کے افسانے میں دیکھتے چلے آئے ہیں۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ لکھنے والا نئے عہد کی نئی اقدار کو رد کرتا ہوا ماضی میں لوٹ جاتا ہے۔ جس کی مثال ۱۹۴۷ء کے فسادات کے فوراً بعد اردو افسانے میں رومانیت کی انگڑائی ہے۔

نئے تقاضوں کے تحت لکھنے والے تمام کام اپنے طور پر کرتے رہتے ہیں۔ وہ کسی ایک دن مل بیٹھ کر یہ عہد نہیں کرتے کہ ماضی کو رد کریں گے اور نئے عہد کے لیے نیا اندازِ نظر اپنائیں گے۔ اس طرح نئی نسل کی فکری سمتوں کا تعین بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ نئے مسائل کا نئی آنکھ سے فہم وادراک پیچیدہ کام ہے۔ ہر فن کار اپنے تئیں کوشاں ہے۔ محض نئے تقاضوں کے تحت نئے موضوعات تک پورے طور پر رسائی اعلیٰ فن پارے کے لیے کافی نہیں اس کے لیے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی ضرورت بھی ہے۔ صرف اپنی ذات کے اندر غوطہ زنی یا دکھاوے سے نیا پن تو ممکن ہے لیکن اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں ہے۔ نئے پن کی بنیاد نئی اقدار کے ساتھ رشتہ استوار کرتا ہے۔ نئی اقدار کا بیان نئے اندازِ نظر اور نئی تکنیک کے ساتھ نئے عہد کے آہنگ سے وابستہ رہ کر اور ذات کا حصہ بنا کر ہی ممکن ہے لیکن محض اسالیب کے تجربات کا نام نیاپن تو ہو سکتا ہے سچی انفرادیت نہیں۔

بھی انفرادیت ہم عصر فنی شعور، نئے تقاضوں کی پہچان، نئے موضوعات تک رسائی اور ہم آہنگ تکنیک سے تکمیل پاتا ہے۔

ڈیکارٹ نے تین سو سال پہلے کہا تھا: "میں سوچتا ہوں، اس لیے ہوں"۔

البیر کامیو نے اس میں یوں ترمیم کی تھی؟ "میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے ہوں"۔ بغاوت سوچ کا لازمی نتیجہ ہے لیکن سوچنے کے عمل سے بغاوت تک ہم کیوں آ گئے؟ نئی و پرانی نسل کا جھگڑا کیوں کھڑا ہوا؟ میں خود آج کی نئی تبدیلیوں پر بات کرنا چاہتا ہوں۔ میں یہ جانتا ہوں کہ آج ماضی کی نسبت زندگی کرنے کا ڈھنگ مختلف ہے۔ لیکن سب رفتہ رفتہ ہوا ہے اور یہ سب ہمارے سامنے کی باتیں ہیں۔ ایک نسل سے دوسری نسل تک، ہماری نئی سوچ اور پرکھنے کا انداز افسانے کے پس منظر کا سینس بھی تو ہے۔ پھر یہ نئے افسانے اور پرانے کی بحث کیسی؟

کہا جاتا ہے کہ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۵ء تک کا زمانہ نئے افسانے کے آغاز کا زمانہ ہے۔ اس لیے کہ پہلے پہل اسی زمانے میں نئی اور پرانی نسل کے تنازعے نے سر اٹھایا تھا اور نئے ادب کا نام لینے والوں نے فکری اختلافات کے باعث ہر سطح پر ہر چیز کی نفی کی۔ مروجہ اقدار، سماجی اخلاقی پابندیوں سے انحراف کیا۔ یہ زمانہ ترقی پسند تحریک کے آخری سانس لینے کا زمانہ ہے اور جدید نسل کا ظہور۔ یعنی ترقی پسند جو اپنے زمانے میں نئے تھے ۱۹۵۵ء میں پرانے ہو گئے۔ اب دیکھنا چاہیے کہ فرد کا یہ آشوب جو آج کے میکانکی عہد کی دین ہے، سائنس اور ٹیکنالوجی کی مسلسل ترقی کے باعث کیا صورت اختیار کرتا ہے۔ پھر نئی صورت حال میں لکھا گیا ادب سامنے آیا تو اس "نئے افسانے" کو ہم کیا نام دیں گے؟ یہ ابھی سے سوچ لینا چاہیے۔ اس لیے کہ ہم لوگ تو پرانے گنے جائیں گے اور مستقبل میں نئے زمانے کے نوجوان ادیبوں کی سرکش نسل ہوگی۔

سچ پوچھیے تو حال یہ ہے کہ میں اب تک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کو ترقی پسند افسانہ کہتے ہچکچاتا ہوں، اس لیے کہ انہوں نے افسانہ لکھا ہے، ان کی تحریریں ترقی پسند منی فسٹو کے تحت لکھے گئے خارجی اور معروضی افسانے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں۔

دراصل یہ سارا کھیل ہماری ذات کے انحطاط کا ہی ہے کہ ہمارا نقاد اپنے چھوٹے مفادات کی خاطر مستقبل کے قاری کو گمراہ کرنے میں معروف ہے نیا افسانہ کی بحث ابھی نا تمام ہی ہے کہ آج کے افسانوں میں علامت اور تجریدیت کے ساتھ کہانی کے احیا کو ہم "جدید ترین افسانہ" کی اصطلاح سے گمراہ کرنے چلے ہیں اور فن کار سوچ رہا ہے کہ گھر "خبر، کیسے کیا جائے مسلسل ارتقا پذیر حیات کے لیے اسالیب کے نئے اظہار اپنائے ہی جاتے ہیں لیکن اس

سے "نئے پرانے" کی بحث کیوں جنم لے لیتی ہے؟

دراصل ادب نئی اور پرانی نسل کے معانی میں تیا پانچا نہیں ہوتا۔ فنون میں دائمی اقدار ہی پرکھ کا پیمانہ ہیں۔ عام طور پر نئے ادب کے جو بنیادی تصورات بیان کیے جاتے ہیں ان میں ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور سمجھ کر برتنے کے عمل کو "جدیدیت" کہا گیا ہے۔ لیکن کیا نئے زمانے کی واضح چاپ سننے والا غالب مروجہ اصطلاح کے مطابق جدید شاعر نہ ہونے کے باوجود روایت کی روح سے بڑھ کر فرسودہ اقدار کو رد نہیں کر رہا تھا؟ کیا اس نے اپنی دیکھی بھالی اور برتی ہوئی، اگلوں سے مختلف زندگی کو نئے اسلوب میں نہیں ڈھالا۔ اس کا جواب ڈاکٹر وحید اختر (جدیدیت کے بنیادی تصورات) نے یہ دیا ہے کہ وہ جدید شاعر تھا لیکن اس کی جدیدیت کے عوامل ہمارے عہد سے مختلف ہیں۔ اگر ایسا ہی ہے تو کیا یہ جدیدیت کی نفی نہ ہوگا ضرور ہے کہ بڑھاپے میں نئے سے قدیم کہلائیں۔ نئے اور پرانے کی تخصیص کر کے ہم تمام ہوچ پوچ کو زندگی تو عطا کرنے سے رہے۔ پھر کیوں نہ صرف اعلیٰ درجے کے کام پر توجہ صرف کی جائے۔

البتہ یہ بات ماننے والی ہے کہ ہمارا عہد بیتے ہوؤں سے مختلف ہے۔ جس طرح صرف سو سال پہلے تھا اور اسی طرح اس سے پہلے لیکن اس سے بات کیا بنی؟ محض مختلف عہد میں زندگی کر کے تخلیقی عمل کو میکانکی بنانے کا حق ہمیں کس نے دیا ہے؟ اس جدیدیت کی عطا بے مہر تحریریں ہم عصر تناظر کو واضح کرنے میں ناکام ہیں، حالانکہ انہیں قاری کے لئے صورت حال کو سمجھنے میں مددگار ہونا چاہیے تھا۔ دوسری طرف وہ افسانے ہیں جنہیں میں پیش منظر کا سچا اظہار کہتا ہوں۔ جدیدیت نے ہر کام آسان بنا دیا تھا۔ پیش منظر کے کھرے اظہار نے اسے پھر مشکل بنا دیا ہے۔

آج کی بدلی ہوئی صورت حال ہم سے نئے اسالیب اظہار کی طالب ہے۔ اس لئے کہ آج ہمارے افسانے کا موضوع فرد کے سماجی پس منظر میں معاشی بدحالی اور خیر سے شر تک کے سفر تک محدود نہیں۔

اب فرد کی داخلی شخصیت کی ٹوٹ پھوٹ کا تجزیہ اقدار کی شکست اور بکھراؤ کے پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ یہ بے معنی ریت کے صحرا میں بھٹکتا ہوا تنہا انسان اپنا بیان اپنے مخصوص لہجے اور اکھڑی ہوئی سانسوں کے ساتھ کرتا ہے۔ یہ بیان وضاحتی نہیں ہے مخصوص علامتوں اور کمرشل پیرایہ اظہار میں بیتے ہوؤں سے آگے کا قصہ ہے۔ لیکن یہاں کلاسیکی روایت سے قطع تعلق محض جدت برائے جدت یا ماضی سے سرکشی کے باعث تجربہ برائے تجربہ نہیں۔ یہ روایت شکنی ہے۔

افسانے کی قدیم روایت سے اختلاف کی گنجائش:

سنہ ستاون کی ناکام جنگ آزادی نے ہندوستان کے مروجہ تصورات کے تابوت میں یورپ سے درآمدہ، آخری کیل ٹھونکی۔ نئے نئے علوم نے پرانے تصورات کو ڈانواں ڈول کر دیا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ دار الشکوہ کی شکست نے جس تہذیبی سیاست مذہبی اور ثقافتی ہر طرح کے رشتوں کی عمارت کو لرزا دیا تھا، سنہ ستاون کی ناکامی دوسرا جھٹکا ثابت ہوئی۔ ۱۹۴۷ کے فسادات اور ہجرت، رب العالمین سے پہلی بار گلہ کا باعث بنے (یا خدا، قدرت اللہ شہاب) مذہب نے پناہ دہندی اور انسانی رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ اور بکھراؤ نے اجتماعی زندگی کو لخت لخت کر دیا۔ یہاں سے منافقت کی کونپل پھوٹی جو آج کی امر بیل ہے۔ سرحد کے دونوں جانب تشکیک کا علم پھڑ پھڑ ایا۔ افراتفری، بھوک، مایوسی، جبر کے سامنے انسان کی اکائیں کتنی نحیف ہیں؟ پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا کے گلوب پر اہم تبدیلیاں آئیں۔ یورپی اقوام کو ایک کیبنٹی دیکھیں تو ایلیٹ کی "WASTLAND" ان کے لاشعور کا خوبصورت اظہار ہے جس میں بار بار یقین دلایا گیا ہے کہ یورپ کی تہذیب بنجر ہو گئی۔

وجودیت، جدید دور کی اضطراب سے پُر انسانی EXISTENCE کا فلسفہ ہے۔ یہ دہشت انگیز فضا، اقدار کے زوال کے ساتھ پیش آئی ہے جس میں انسان تنہا رہ گیا ہے۔ اس تنہائی کی نقد بندی جنگ عظیم کے خاتمے کے ساتھ ہوئی ہے۔ وجودی تخلیق کاروں نے انسانی باطن کی کوکھ سن کر لخت لخت فرد کی منفرد شخصیت کا از سر نو تعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

پیش تر افسانوی پس منظر کے کرداروں کی حیثیت متعین ہے۔ یہ ٹائپ کردار، فرد کی انفرادیت سے یکسر عاری ہیں۔ دوسری طرف ترقی پسند افسانہ ہے جس نے فرد کو اجتماع میں گم کر دیا۔ یہ گزشتہ طویل عرصے کی گمشدہ انفرادیت آج کے افسانے میں ظہور پذیر ہو رہی ہے۔

پیش منظر کے ادب میں وجودیت کے اثرات سارتر کے نظریہ کی نسبت مارشل سے زیادہ قریب ہیں اور موجودہ دور کا مزاج لاحاصلی اور منفی رویے کا مزاج ہے جب کہ سارتر کے متعین فیصلوں اور مثبت رویے کی مثالیں تو ماضی کے یلدرم اور نیاز کے ہاں بکھری ہوئی ہیں۔

جیلانی کامران نے انور سجاد کے افسانے کے اٹھائے ہوئے ایک سوال کی جانب توجہ دلائی ہے:
"انسان نے انسان کو کیا سے کیا کر دیا ہے؟" بے شک انسان اس بھاری ذمہ داری سے عہدہ برا نہیں ہو پایا جو اس کے تو سے تھی۔ اس نے اپنے اندر کے حیوان کو کھلا چھوڑ دیا۔ اب دنیا کی ساری ہریاول اور تمام ترنگی اس کے قدموں تلے ہے۔ انور سجاد اور بلراج مین را نے ہر

1 مجموعے: چوراہا، استعارے، آج

نمو دیتا تے ہوئے شر کی چیرہ دستائی کی ہے۔سیاسی جبر،معاشی ناہمواری اور معاشرت میں رندگی کی منفی جہت دونوں افسانہ نگاروں کے خاص موضوعات ہیں لیکن دونوں کی افسانوی تدبیر کاری میں وہی فرق ہے جو SUBLIME (انور سجاد) اور ELEVATE (منشا یاد) کرنے کا ہے۔انور سجاد کے لہجے کی کرختگی "LOOK BACK IN ANGER" از اوس بورن کی تیزابیت سے ملتی جلتی ہے۔زبان کا ورتارا ایسا،جیسے کوڑے برستے ہوں اور کھال اُدھڑ رہی ہو جبکہ منشا کے ہاں گو ملا ہے اور اس کے کردار ETHEREAL نظر آتے ہیں۔

افسانوی پیش منظر میں مارچ ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والا چودہ افسانوں کا مجموعہ "گواہی" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔"گواہی" کے افسانے ظالمانہ طبقاتی نظام اور اس کی جبریت کے خلاف شدید احتجاج کی حیثیت رکھتے ہیں۔"گواہی" کے ابتدائیے میں اعجاز راہی لکھتا ہے

> "فن اور اس کی قدریں زمانی اور مکانی صورت حال سے تبدیل ہوتی ہیں۔اگر معصوم جسموں پر پڑنے والے کوڑوں کی ظالمانہ آوازیں ادیب کے احساسات کو مجروح نہیں کرتیں تو ادب ٹھہرے ہوئے گندے پانی کے کائی زدہ جوہڑ سے بدتر ہے (جس سے کتا بھی پانی پینا پسند نہیں کرتا) میں یہ بات واضح کردوں کہ ادیب کو سلطان سے کوئی ذاتی عناد نہیں ہوتا لیکن ریاست پر ظالمانہ طبقاتی نظام کی چاپ اس کے جذبات واحساسات پر قطرہ قطرہ تیزاب کی طرح گرتی رہتی ہے چنانچہ اس کے قلم سے نظام کی جبریت کے خلاف احتجاج جنم لینے لگتا ہے"۔

اس مجموعے میں احمد جاوید،احمد داؤد،اعجاز راہی[1]،انور سجاد،رشید امجد[2]، مرزا حامد بیگ، منشا یاد[3] اور مظہر الاسلام کے افسانے شامل تھے۔

ان افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت کے خلاف نفرت کا سمندر موجزن ہے۔ہر ہر لفظ کے ورتارے میں شدید تیزابیت گھلی ہوئی ہے۔یہ نفرت اور جھنجلاہٹ انسانی ہاتھوں کی پھولی ہوئی نسوں اور پھٹی آنکھوں کے ساتھ تخلیق کار کے اظہار میں اپنی واضح پہچان کرواتی ہے۔

میں زور سے ہنسا۔"تو قومی سلامتی یہ بھی خوب چیز ہے"۔

اس نے پلٹ کر مجھے دیکھا اور بولا۔

"عصمت فروش عورت کی اتا جو بگڑ جائے تو عصمت دری کے الزام میں پکڑوا دیتی ہے ہماری قومی سلامتی بھی اسی قسم کی چیز ہے"۔("وحشی اور مینڈھے کا گوشت")

---

[1] مجموعہ تیسری ہجرت

[2] مجموعے بیزار آدم کے بیٹے۔ ریت پر گرفت۔ دوپہر کی خزاں۔ پت جھڑ میں خودکلامی

[3] مجموعے بند مٹھی میں جگنو۔ ماس اور مٹی۔ خلا اندر خلا

مستنصر حسین تارڑ نے خصوصی طور پر اپنے افسانوں میں فکری اور نظریاتی محاذ آرائی ان طاقتوں کے خلاف کی ہے جو ترقی پذیر ممالک میں استحصال کرنے والے پنجے گاڑے ہوئے ہیں۔ (مثال "آکٹوپس" اور "بابا بگلوس")۔

پیش منظر کے افسانے میں بھرپور اظہار کی خاطر "میں" اور ا۔ب۔ج کا وجود PERSONA کے طور پر ابھر کر پیش منظر اور رواں پس منظر کے افسانے سے الگ اظہاری سطح پر اپنی پہچان کرواتا ہے۔ یہ "میں" انفرادی اظہار کا ذریعہ ہے۔ اس طرح آج کا افسانہ پس منظر کے افسانوی پبلک ورژن سے مختلف اظہاری صورت سامنے لاتا ہے۔ "SELF" اور "OTHER SELF" کے بارے میں سب سے زیادہ ہمیں جوگندر پال کے ہاں ملتا ہے۔ جوگندر پال کردار کو دولخت کر کے گہری نفسیاتی بصیرت کے ساتھ سماجی اور ثقافتی مسائل کے الجھاوے فلسفیانہ سطح پر رفع کرتا ہے۔ پستیوں میں گرتے ہوئے فرد کا ذہنی اور اخلاقی تجزیہ "روشن پہاڑ"۔ لیکن ایسے افسانے لکھتے وقت جوگندر پال ہمیشہ ابلاغ کے مسئلہ کو سر اٹھاتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ اسے اپنی رو میں لکھتے ہوئے بھی غیر تربیت یافتہ قاری کی الجھنوں کا احساس ستاتا رہتا ہے۔[1]

محض ایک افسانے "ہارویسٹ" کی ایک طویل بریکٹ ملاحظہ ہو:

> "میں اپنے آپ سے وعدہ کر کے لکھنے بیٹھا ہوں کہ میری یہ کہانی بڑی شریف ہوگی، اتنی شریف کہ ایک کی سمجھ میں یوں آسانی سے آجائے۔ جیسے کوئی غیر شریف (عورت؟) بلا جھجک ہر کسی کے پرائیویٹ ایریا میں، کہ سمجھ بوجھ ہر کسی کا اپنا پرائیویٹ ایریا رہی ہے"۔

کہانی لکھتے ہوئے یہ بے تکلفی کسی دوسرے افسانہ نگار کے ہاں نہیں ملتی۔ مثال دیکھیے:

> "لیجیے جناب یا جناب! کہانی کا رنگ روپ خوب نکھر آیا ہے اور اسپیکس کے عین مطابق دکھائی دینے لگی ہے۔ عورت کا عورت پن، کہانی کا کہانی پن میری اس بھولی بھالی کہانی نے برقع اوڑھ رکھا ہے تاکہ بری نظروں سے بچی رہے، یا کوئی منچلا اسے دیکھنے پر تل ہی جائے تو آنکھیں بند کر کے اپنی توفیق کی حد تک اسے دیکھ سکے"۔

("ہارویسٹ" سے اقتباس)

---

1. مجموعے۔ رسائی۔ بیکس۔ بے محاورہ۔ میں کیوں سوچوں۔ [illegible] کا کال
مٹی کا [illegible] (زیر طبع)

پیش منظر کے افسانے میں ایک طرف تو فکری اور نظریاتی محاذ آرائی کی اچھی صورتیں ہیں یہ فلسفیانہ توجیہات اور دوسری طرف حجاب اور سرگوشی ہے۔ اسرار اور گم گشتگی جس کی ایک مثال مختار یوسف کے افسانے ہیں۔ اس کے ہاں گہری نیند سے چونکنے اور نظارے کی تاب نہ لاتے ہوئے مضمحل ہو کر دوبارہ آنکھیں بند کر لینے کی معصوم خواہش اور کوشش دکھائی دیتی ہے، جس کی ایک مثال افسانہ "دھوپ دھوپ دھوپ" ہے۔

یہی معروضی صورتِ حال اسد محمد خاں (افسانہ "ہے للہ للہ") کے ہاں شدید طنز اور درشت لہجے کا باعث بنی ہے۔ اس سامنے کی صورتِ حال کو اسد محمد خاں[1] نے یہودی اجتماعی لاشعور کے حوالے سے نئی معنویت سے دوچار کر دیا ہے۔ خصوصاً افسانہ "یوم کپور" کا مرکزی کردار اسرائیل کی سرزمین سے چل کر ہندوستان تک آیا ہے۔ موضوع سے مطابقت رکھنے والا ایک منفرد اسلوب یہاں جنم لے گا جب عبرانی زبان کے لہجے میں پشتو اور ہندی سے اردو تک کا سفر ہو گا (افغانوں کے متعلق روایت ہے کہ وہ یہودی النسل ہیں نیز پشتو اور عبرانی زبان کے لسانی روابط بہت کچھ تلاش کیے جا چکے ہیں)۔ "یوم کپور" میں اس منفرد اسلوب کی بنیادیں پڑتی نظر آتی ہیں۔ البتہ یہودی مابعد الطبعیات کا بیان بہت نیا نہیں رہا۔ اس ضمن میں پولینڈ کا آئزک باشیوز سنگر عالمی شہرت کا حامل افسانہ نگار و ناول نگار ہے۔ اس کے نمائندہ افسانے "بوڑھا آدمی" کا بھی موضوع ہے جو "یوم کپور" میں اسد محمد خاں نے بھی برتا۔ مصر سے اخراج، دیوارِ گریہ اور مصائب کا بیان لیکن افسانے کا اختتامیہ سنگر کے ہاں بالآخر آزادی ہی بنتا ہے۔

جبراج کول نے افسانہ "تصویر" میں بوسیدہ کباڑ خانے کے ماحول میں سری نواس اور کارتک کے دو کرداروں کا مکالمہ دیا ہے۔ اول الذکر کباڑ خانے کا مالک ہے اور کارتک ایک چلتے ہوئے کاروبار کا نیا خریدار۔ اس مکالمے سے ہوتے ہوئے جبراج کول نے افسانے کے آخری پیراگراف میں نہایت چابکدستی کے ساتھ افسانے کو ماورائی کیفیت سے دوچار کر دیا ہے۔

> "کارتک نے اپنی نظریں تصویر سے ہٹا کر سری نواس کے منجمد چہرے پر گاڑ دیں اور تھوڑی دیر کے بعد خود بھی منجمد ہو گیا۔ اس کے بعد اس کی آنکھوں سے گرتے ہوئے آنسو تصویر کے شیشے پر چھوٹی چھوٹی ندیوں کی صورت میں بہنے لگے"

اس مقام پر دونوں کردار دیکھی بھالی تصویر کے قیدی بن کر سامنے آتے ہیں۔ اس کا وجود تحلیل ہو گیا ہے۔ اب وہاں محض بوسیدہ کباڑ خانہ ہے اور تصویر کے شیشے پر ندیوں کی صورت میں

---

[1] افسانوی مجموعہ "کھڑکی بھر آسمان" (شاعری اور افسانے)

بہنے والے آنسو رواں ہیں۔

بلراج کومل[1] کے افسانوی کرداروں کی مشترک خصوصیت ان کا بے پناہ بھولپن اور معصومیت ہے اور ان کی یہی خصلت انھیں منافق اور بے چہرہ ہجوم میں گم نہیں ہونے دیتی۔ بلراج کومل نے ان کرداروں کی ان نفسیاتی الجھنوں کو اپنا موضوع بنایا ہے جو محبت اور نفرت جیسے طاقتور جذبوں سے جنم لیتی ہیں، اس کی مثال افسانہ "کنواں" اور "سائے کے تاخن" ہیں۔ "کنواں" میں پھلانگنے کا ماہر گونگر، خودکشی چاہنے والے نوجوان کے کچھ جوابات کے دوران ہمدردی اور لاتعلقی کے درمیان دیر تک جھولتا رہتا ہے۔ اور فیصلہ اس کا جسم کنویں پر سے گزرتے ہوئے قوس بنا کر کرتا ہے۔ تب خودکشی چاہنے والے نوجوان کا فوری ردعمل وہی ہوتا ہے جو گونگر چاہتا تھا۔

"زندگی رفتہ رفتہ اقدار سے خالی ہوا چاہتی ہے" اور عدم تحفظ کا احساس۔ یہ خالدہ حسین کے افسانوں کا بنیادی طرز احساس ہے (تازہ ترین مثال: افسانہ "سایہ" مطبوعہ "ماہ نو") اس لئے خوف، نفرت، اذیت اور تشکیک سر اٹھاتے ہیں۔ یہ سب اس کے باوجود ہے کہ خالدہ حسین کے بیشتر افسانوں کا منظر نامہ درمیانے درجے کے گھریلو ماحول سے ترتیب پاتا ہے۔ جانے پہچانے کردار فنکارانہ تدبیر کاری کے سبب تجریدی اور ماورائی فضا بندی کرتے ہوئے (مثال: سواری، ایک رپورتاژ۔ پہچان) زندگی کے وسیع تر تناظر میں سوالیہ نشان بن کر پھیل جاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ماورائی کیفیت سے سرشار بہتے ہوئے وقت کے وسیع تر تناظر میں "ایک رپورتاژ" نامی کا استعارہ ہے۔ افسانے میں دھرتی کی حیرانی نے نیم کی تیلی بن کر تھکے جسم میں گڑھے ڈال دیئے ہیں۔ یہ افسانہ ہجرت کے تجربے، جبر کی انتہائی صورتوں اور انا کی رواں منافقت کی تمثیل پر مشتمل لیے ہوئے ہے۔

سریندر پرکاش کا بنیادی موضوع انسانی باطن کا اندرونی اجاڑپن اور ویرانی کا شدید احساس ہے۔ یہ بنیادی احساس سریندر پرکاش کے کرداروں کو جائے پناہ ڈھونڈنے میں سرگرداں رکھتا ہے۔ اس کیفیت کے اظہار کے لئے سریندر پرکاش کے موسم شدید ہیں۔ منہ زور ہوائیں اور بے کنار پانی کی تند لہریں جائے عافیت کے طور پر آسیب زدہ گھر ابھرتا ہے جس میں چوکیدار ہے اور آتش داں میں جلتی ہوئی لکڑیاں۔ سریندر پرکاش نے بہتے ہوئے وقت کے دھارے کو تجریدی تدبیر کاری کے تحت اپنے بس میں کر لیا ہے۔ اس کا بے پناہ تہذیبی اور تاریخی شعور امیجری اور آوازوں کے Distort ہو جانے پر بھی ایک خاص قسم کی ماورائی کیفیت برقرار رکھتا ہے۔ مثال

1 مجموعہ "آنکھیں اور پاؤں"

کے طور پر افسانہ "چھوڑا ہوا شہر" کے ریلوے اسٹیشن کی Crud معروضی صورت حال اور سینما میں سکرین پر اجتماعی لاشعور کا پھیلاؤ یا باہم ایک ہو کر بھی لاتعینیت کو جنم نہیں دیتے۔ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" اور "جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں" میں ندی کی علامت انسانی زندگی کی علامت ہے جو قرنوں سے رواں دواں ہے۔

"یہ طے پا گیا ہے کہ ندی کنارے بسے ہوئے جس نگر میں میں رہتا ہوں اس کے بڑے چوراہے پر مجھے مصلوب کر دیا جائے اور میری لاش کو اسی تابوت میں رکھ کر، اس پر میرا اسم ولادت لکھ کر ندی میں پھینک دیا جائے تا کہ آئندہ جب بھی پھر میری ضرورت پڑے، اس وقت کے لوگ مجھے حسب خواہش مصلوب کر سکیں۔"

دونوں افسانے یقین اور رجائیت کی انتہائی زیریں لہروں سے تشکیل پاتے ہیں اور ان میں ماورائیت کا احساس سُریندر پرکاش کے پختہ تہذیبی اور تاریخی شعور کا پیدا کردہ ہے۔[1]

اس رو میں احمد ہمیش (مجموعہ "مکھی") کے افسانوں کا داخلی رویہ ماورائیت کے احساس کا باعث ہے اور اس احساس کا جنم اشیاء کی کرخت معروضی صورت حال میں ہوتا ہے (مثال: دریچے میں گرا ہوا قلم) ذکاء الرحمٰن کے ہاں ان چھوٹے موضوعات اور بہت الجھی ہوئی نفسی کیفیتیں منفرد پیرایہ اظہار اور زندگی کے عجیب و غریب معیارات کا باعث بنی ہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ اور مشرقی ممالک اپنے اپنے طور پر نئے مسائل میں گھر گئے۔ سائنس اور ٹکنالوجی نے جو اضافے کئے انہوں نے انسان کو خارج پر قادر ہونے کے باوجود جذباتی اور محسوساتی سطح پر دائمی کرب کا مریض بنا دیا۔ فرد بے چارہ گیا۔ یہ تنہا انسان اپنے اعتقادات اور روشن خیالی کے درمیان گم سم ہے۔ مستقبل غیر واضح ہے اس لئے سوال جنم لیتا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی تجسس ہے جیسا غالب کے ہاں نظر آتا ہے۔ ایک تہذیب کی شکست کے بعد نئی صورت حال کو دیکھ کر سوال ...... البیر کامیو والی بغاوت نے بھی مجبور کیا۔ مختار کل اور مجبور محض انسان جس کی تنہائی، انفرادی سطح پر بھی ہے اور انبوہ میں بھی۔ یہ تنہائی جذباتی اور فکری دونوں سطحوں پر ہے۔ انفرادی تنہائی کی مثال کامیو کی ناول "The Out Sider" ہے جس کا مرکزی کردار سوچتا ہے۔ "میری ماں کل مرگئی، یا ممکن ہے پرسوں مجھے کچھ یاد نہیں" یہ تنہا فرد اس خوابیدگی کی حالت میں قتل کا مرتکب ہو جاتا ہے لیکن قتل کرنے کی وجہ اسے نہیں معلوم۔ اس فرد کی Alienation کی دوسری بڑی مثال فرانز کافکا کا Land Surveyor ہے۔ کامیو کے ناول "The Plague"

---

[1] مجموعے دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔ برف پر مکالمہ

میں اجتماعی تنہائی ملاحظہ ہو: خیالی شہر میں چہروں کی موت سے انسانوں کی موت تک شہر کا رابطہ دیگر جگہوں سے کاٹ دیا گیا ہے۔ اس ذہنی اور نفسیاتی خلفشار کا اولین تجربہ یورپ کے ان ممالک کو ہوا جو صنعتی انقلاب میں پیش پیش تھے۔ پھر نفسیاتی الجھنیں، سماجی دھڑے بندیاں اور مادی مسائل انسان کا مقدر بن گئے۔ صنعتی سرمایہ کاری سے مالیاتی سرمایہ داری تک کے سفر کی عطا انسان، انسان کے خلاف نبرد آزما ہے۔ سرمایہ دارانہ جبر کا شکار فرد اپنے شہر اور اپنے گھر میں اجنبی ہے۔ مصلحت اسے کا کروچ، بندر اور گینڈا بنا رہی ہے۔ اس کے سر پہ کانٹوں کا تاج ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا یہ فرد بیشکر کی طرح ہے جو اپنی بقا کے لئے ایندھن خود فراہم کرتا ہے۔ مسیحا کی طرح ہے جس نے اپنی صلیب اپنے کاندھوں پر اٹھا رکھی ہے۔

"گھڑی کی طرح اپنے سر سے پیر سے زخم کانٹوں کا دائرہ لپیٹے ہوئے بدن پر ارغوانی رنگ کا ناٹ اوڑھے، ایڑیوں سے مونجھ کی چپڑیاں باندھے بالسا ووڈ کی لمبی صلیب گھسیٹتا ہوا اب جو اپنے گھر سے نکلا ہے تو ایک ایک رفیق کے دروازے پر دستک دیتا چلا جائے گا کہ اے رفیق اما اسد اپنے مکان سے باہر آ اور اے علیم عبید اللہ کچھ قدم میرے ساتھ چل اور اے اعلیٰ اطہر نفیس، اے کشادہ دل رفیق میری پیشانی کو بوسہ دے اور اے جان عما دار الوداع کہہ اور واویلا کر کہ میں اپنی صلیب اٹھائے اپنے مقتل کو جاتا ہوں"۔ (برادو برادو۔ اسد محمد خان) آج کے انسان کا مقسوم، السر کی موت اور معدے کی بیماریاں ہیں اپنے خلاف گواہی کی مثال جوگندر پال کا "باہر کا آدمی" ہے۔

یہ مدمقابل انسان مجموعی طور پر اجتماعی ترقی کی راہ میں حائل فطرت کے مقابل بھی رزم آراء ہے۔ یہ دوہری جنگ بین الاقوامی سطح پر جاری ہے۔ بنتے بگڑتے اقتصادی، سیاسی اور مذہبی تصورات نئی نئی صورتوں میں ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ آج کی نئی ضرورتیں پرانی سچائیوں کو غلط ثابت کر رہی ہیں۔ آج کا عہد فرد کا سایہ ہے جو اس کی گھات میں دفتروں، گھروں، سڑکوں، گلیاروں میں خنجر بکف چلتا ہے۔ جسم کے مصور نقش کی لرزتی اور منہدم ہوتی عمارتیں آج کے افسانوی کردار کی ڈھتی ہوئی بدن کی دیواریں ہیں۔ بدی نے چاروں کھونٹ انسان کو گھیر رکھا ہے۔

مثالیں: احمد یوسف (اونچی اونچی عمارتیں) اور انور سجاد کا "چھٹی اک دن"۔

فرد اپنی تخلیقات کا اسیر، مشینوں کا غلام خود کمپیوٹر بن گیا ہے۔ مشین کے شور میں فرد کی دبتی ہوئی آواز کی مثال ڈاکٹر فوا گوکا آخری ڈرام کا سفر ہے۔ اب Absurd Theater نے جنم لیتا ہے۔

"Wating for Godot" کا اختتام: انتظار کرتے ہوئے دونوں دوست اُکتا جاتے ہیں۔ پہلا، دوسرے کو کہتا ہے۔ "Let us Go" دوسرا جواب میں کہتا ہے "Yes Let us go" اور بیکٹ نے آخر میں لکھا ہے کہ وہ دونوں حرکت نہیں کرتے بیٹھے رہتے ہیں
ولیم بلیک کارخانوں کی چمنیوں سے اٹھتے ہوئے دھوئیں اور چنگھاڑتی سڑکوں سے بھاگ کر جنگل میں نکل گیا، جوگی بن گیا۔

چاروں اطراف پھیلی زندگی کی شور مچاتی گڑگڑاتی مشین کا کا ادنیٰ سا پرزہ بن جانے کا احساس آگہی ہے۔ جھوٹ، مکر وفریب، سیاست، معیشت اور اخلاقی اقدار ایسے سوالیہ نشان ہیں جن کی گرفت سخت ہے۔ فرد قریہ قریہ منافق... آزادی، فساد، خوف، نفرت، تعصب، سکون کا سوال ہے بابا...

یہ کرب کا احساس اظہار سے مطابقت رکھنے والے پیرائے کا طالب ہے۔ افسانہ نگار جانتا ہے کہ کمزور، بونوں، ذہنی مریضوں اور نامردوں کی یہ گمنام دنیا جس قدر مکروہ اور ناقابلِ قبول ہے اسی قدر ناقابلِ انکار حقیقت بھی ہے۔

مظلوم، رسیوں سے جکڑا ہوا ہے اور منہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔ زور آور اس پر کوڑے برسا رہا ہے۔ ہر الزام کے ساتھ کوڑے کی تین ضربیں، لوگوں کا ہجوم خاموش تکتا رہتا ہے۔ پھر ہجوم میں سے ایک نوجوان ہمت کر کے اس ظلم کے خلاف لوگوں کو اکساتا ہے۔

"نامردو، یہ بھی تو سوچو کہ صرف اس ماں کے خصم کے ہاتھ کا پھنکارتا ہوا سانپ ہی کیوں بولتا ہے۔ وہ کیوں نہیں بولتا جو رسیوں سے جکڑا ہوا ہے اور جس کے منہ میں کپڑا ٹھنسا ہے۔
رنگیلے سے بچڑا مسیتے اس تخم حرام کی خبر لو۔ یہ تو رکا بچہ یہاں کیسے آ گیا
خلقت کی آنکھوں کے شہر روشن ہو گئے اور نوجوان بھاگتا جا رہا تھا اور اس کے پیچھے رنگیلے مسیتے اور جانے کون کون"۔ ("اک منظر سامنے کا" احمد یوسف)

یہ جبر کے خلاف پہلی آواز تھی جو ہمت کر کے اٹھائی گئی اور یکا یک صورت حال اُلٹ گئی۔
حامدہ حسین کا "تفتیش"، انور سجاد کا "کیل"، "سچ آ ہو جائے"[1] کا "الوزن" "ذوالوزن" جبر کی دیگر جہتیں سامنے لاتے ہیں۔

اُردو ادب میں آج تک احتجاجیت کا دور دورہ رہا ہے۔ مادی ادب اور ترقی پسند تحریک میں

[1] افسانوی مجموعہ "جہنم جمع میں"

انفرادیت کے مقابلے میں اجتماعیت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ اب جس طرح اجتماعیت سے انفرادیت کی طرف جھکاؤ بڑھا ہے، پہلے افسانے کی سی اجتماعی نظریاتی وابستگی بھی نظر نہیں آتی۔ آج افسانے کی اس کھلی فضا میں صورت حال کا تجزیہ انفرادی سطح پر ملتا ہے۔

"نئے واقعات، نئے خیالات، زندگی کے نئے اسالیب کی راہیں ہم پر کیوں بند کردی ہیں۔ ہم نے اپنی اپنی جان کی بازی کھیل کر اپنی رہائی کا یہ اقدام کیا ہے۔ آؤ، اس کھڑکی کی راہ سے نکل جائیں، آؤ جلدی کرو۔ باہر نئی زندگی ہمارا انتظار کررہی ہے"۔

(جوگندر پال۔ "رہائی")

ہندوستان اور پاکستان کی نئی نسل کے سامنے بہت سے سوالات ہیں، جواب کوئی نہیں۔ موجودہ بے معنویت کی علامت لخت لخت فرد کی تنہائی میں خود اپنی پہچان اور انفرادیت کی تلاش ہے۔ یہ وہ سوچ کی معتوب سطح ہے، جو کمپیوٹر کے اس عہد میں قبولیت حاصل کرگئی ہے۔ اپنی پہچان میں نکلا ہوا تنہا فرد ہر ہر قدم پر ڈگمگاتا ہے۔ اس ڈگمگاتے فرد کے INNER SELF کے ظہور کی عجیب و غریب صورتوں کی مثالیں ہیں: ٹوٹے تاج کی پورٹریٹ کے سامنے پریشان حال جوان لڑکی کی کہانی۔ خالدہ حسین کا "پیاری جمیل" آج کے مصروف دور کے چڑوی کا ناظر، بلند پرکاش کا "رونے کی آواز" وغیرہ۔

بے حسی کی تکنیک، انور قمر[1] کا "چوراہے پر ننگا ہوا آدمی"۔ آج کا بدھا جسے دھیان کی گلی سیڑھیاں ابھی چڑھنی ہیں، ہانپ رہا ہے۔ احمد تنویر کا "دھیان پرت پرت"۔ احمد ہمیش کا "ذرج میں گرا ہوا قلم"۔ سراج کول کا "تیسرا کتا"۔ صادق صوفی کا "خیالوں کے مینار"۔ علی امام[2] کا "آگ اپنے اندر کی" ہیں۔ یہ فرد اپنے PIGEON HOLLES میں سانس لیتا ہوا ایک ٹائپ بن گیا ہے۔ یہ بیوروکریسی کا ایک تحفہ ہے کہ ہم اپنی شناخت افسانہ نگار کی بجائے ڈاکٹر اور پروفیسر کی حیثیت سے کرواتے ہیں۔ اپنی پہچان کرواتے کرواتے اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔ آج کا یہ فرد ASPIDISTRA کا وہ پودا ہے جو عموماً برطانیہ کے مڈل کلاس گھرانے کے دروازے پر تانبے کے چمکدار مرتبان میں سجا رہتا ہے۔ جارج آرویل کے ناول "KEEP THE ASPISTRA" میں یہ آج کا فرد اپنی ہر جہت ہر اعتبار سے مضحکہ خیز ہے۔

دنیا بھر میں سائنس اور ٹیکنالوجی کے ہاتھوں ہر محاذ پر پرانی اقدار کو شکست ہوئی ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی یہی صورت حال ہے لیکن یہاں کے عقائد اور مذاہب ابھی تک زندگی پر فوقیت

---

[1] مجموعہ "چاندنی کے سپرد"۔ چوپال میں شامل افسانہ۔

[2] "دھیں"

رکھتے ہیں۔ گو ٹیکنیک نے بڑے پیمانے پر اپنا اثر دکھایا ہے لیکن یہ سب اندر ہی اندر ہے۔ ابھی بیج
چورا ہے میں سوالات نہیں اٹھائے جا سکتے، فوراً تشخص ہونے کا خطرہ ہونے لگے گا۔ آج وہ صورت حال
ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں یورپ کی تھی۔ وہاں مذہب اور عقیدے کی جگہ پُر کرنے کے
لیے سائنس اور ٹکنالوجی نے پورے پچاس سال لیے۔ ہمارے ہاں ابھی عقائد کے متبادل کی
تلاش کا عمل جاری ہے۔ نیا سائنسی طرز فکر اپنانے میں ابھی طویل مدت درکار ہے قدیم
صداقتیں آج شک کی نظر سے دیکھی جا رہی ہیں۔ آج کا المیہ یہ ہے کہ پرانی صداقتیں اپنے معانی
کھو بیٹھی ہیں اور ان کا متبادل ہمیں نہیں مل رہا۔ ایسی ہی صورت حال میں یورپ کی آواز تھی۔

"ONE WORLD IS DEAD WHILE THE OTHER IS STRUGGLING

TO TAKE BIRTH"

ہمیں اس تکلیف دہ صورت حال کا آج سامنا ہے لیکن افسانے میں یہ نراج کی صورت
حال مستقبل قریب میں وجودیت کا PATTERN اختیار کرتی نظر آتی ہے۔

اب وجودیت ہی ایسا فلسفہ رہ گیا ہے جس نے دوسری جنگ عظیم کے ہارے ہوئے انسان کو
سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ فلسفہ پیش منظر کے انسان کی ڈھارس بن سکتا ہے۔ وجودیت نے
کائنات کو واہموں کی دنیا سے نکال کر کائنات میں مسلسل برسر پیکار انسان کے جسمانی اور ارضی
وجود کی معنویت کی تلاش کی ہے۔ گو اب تک ہمارے ادب پر اس فلسفے کا براہ راست اثر نہ ہونے
کے برابر پڑا ہے لیکن یہ اس زمانے کی مجبوری بنتا جا رہا ہے۔ ہماری فکر میں وجودیت کے عناصر
بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو رہے ہیں۔ وجودیت کے لیے جدلیاتی مادیت (مراد
ایک طریقہ کار ہے کوئی جامد اور اٹل نظام کائنات نہیں) راہیں متعین کرتی ہے۔ ہمارے ہاں
جاگیردارانہ نظام کی شکست کے بعد اس کی جگہ لیے ہوئے سرمایہ داری کا متبادل، وجودیت اور
جدلیاتی مادیت کی اہم آمیزش بن سکتی ہے جس میں فرد اور سماج کی بقا اور بہتری ممکن ہے۔

پیش منظر میں لازم و ملزوم مرد اور عورت کے معاشرتی روابط بھی نئی کروٹ لے رہے ہیں۔
اس نئی مشکل چال ڈھال کے بارے میں جمیلہ شاہین (نئی عورت اور اُردو افسانہ۔ ادب لطیف)
نے افسانہ نگاروں سے توقع باندھی تھی کہ وہ نئی عورت کی تلاش اور تربیت کا کام سرانجام دیں گے
جو داستانوی عورت اور قرۃ العین حیدر کی انٹلیکچول عورت کے درمیان کی کڑی ہے، جس کی روح
کے مسائل کے ساتھ جسمانی مسائل بھی ہیں۔ اس ضمن میں رواں پیش منظر کا افسانہ "اتر ہوت
اداسی" از مانو قدسیہ دیکھیے یہ ایک عام عورت سے تین بار پوچھا گیا ایک ہی سوال ہے۔ پہلی

بار کنوار پن میں جب اس کا بایاں پاؤں بانس کی آخری سیڑھی پر تھا اور دایاں پیر آنگن کی بھیگی مٹی سے چھ انچ اونچا تو پیچھے سے ماں نے بال پکڑے "بول بول اس بھری دوپہر میں تو کہاں سے آرہی ہے؟ کشتی الٹتی تو کس کی؟" دوسری بار ساس نے یہی سوال کیا اور آخر میں نوجوان بیٹے نے یہی پوچھا۔ پہلی بار جوانی کی مجبوری دوسری بار پاگل بیمار خاوند کے ساتھ نباہ اور آخر بار بیٹے کی ضرورت کے اخراجات کی خاطر یہ عورت تین بار پوچھے گئے اس سوال کا جواب بڑھاپے میں دیتی ہے۔
"میرا کسی سے کبھی بھی کوئی ناطہ نہیں رہا بیٹا"۔

پیش منظر کے افسانے کی عورت کا گھر سے باہر قدم سرکس کے تنے ہوئے تار پر پہلا قدم ہے اور وہ خواہش کی ہڈی کو سوکھتی اپنے تحیف پنجر کے ساتھ ڈولتی جھجکتی سفر کرتی ہے۔ توازن قائم کرنے کے لیے اس نے دونوں بازو پوری طرح پھیلا رکھے ہیں۔ علی امام کا افسانہ "رپورٹ" ایک کوئلہ چننے والی کے کردار کا مطالعہ ہے، جو مزدوروں کے ازل سے لتھڑے جسموں کے تصرف میں ہے۔ افسانہ نگار کی نگراں آنکھ سب کچھ دیکھتی ہے، اس کوئلے چننے والی کے لیے "استقبالی مجلس" سنبھالے کوئی آگے بڑھتا ہے۔ لیکن تب تک وہ زہرا گلتی ہے، بے نام کیفیتوں کی بے نام اولاد۔

زاہدہ حنا[۱] کے افسانے "ساتویں رات" میں آج کی اعلیٰ تعلیم یافتہ عورت کا تجربہ ہے جس کے نزدیک وصال شفاف ندی ہے، جس کے اندر کوئی رمز نہیں۔ اس کے مقابلے میں فراق جان لیوا ہے لیکن اسرار سے پُر سمندر کی مانند خوبصورت ہے۔ اس عورت کا چناؤ فراق ہے۔

پیش منظر کے لمحۂ مشتعل افسانے کی رسائی مرد اور عورت کے دن رات سے بچپنے کی معصومیت تک ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن کا افسانہ "تیمور کا بچپن" گھر کی چوکھٹ پر بیٹھے ایک ننھے بچے کی سوچوں سے ترتیب پاتا ہے۔ اس کے لیے ارد گرد پھیلی کائنات اسرار سے پٹی پڑی ہے۔ کیا درخت رات کو سو جاتے ہیں؟ اور بہت سے سوال۔ یہ سب سوچتے ہوئے وہ چوکھٹ پر ہی اونگھ جاتا ہے۔ افسانے میں خیال کی بُنت تصوف کے گہرے مطالعے کا پتہ دیتی ہے۔ بچے کی تحیر کائنات پر انور سن رائے کا "ماں کی موت" مظہر الاسلام[۲] کا "ہیرا سمندر" احمد داؤد[۳] کا "گرتے آسمان

---

[۱] مجموعہ "قیدی سانس لیتا ہے" [۲] مجموعہ: گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی

[۳] مجموعے مفتوح ہوائیں۔ دشمن دار آدمی

کا قضہ'' اور کمال مصطفیٰ کا ''شہر پری'' ہیں۔

سوبات ہو رہی تھی قدیم صداقتوں کی کہ جو ٹوٹ رہی ہیں اور زندگی کرنے کے لیے مذہب اور قدیم عقائد کے متبادل کی تلاش کا عمل جاری ہے۔ بے یقینی کی صورت حال ہے۔ یہاں پاکستان میں ہم اس دھرتی پر پہلا قدم رکھنے والے پہلے مسلمان اور موئن جوڈارو کی تہذیب کے درمیان کہیں کھڑے ہیں۔ ماضی قریب تک کا لکھنے والا اس تمام تجربے سے خود گزرا ہے لیکن اس کے تجزیے کے لیے بعض اوقات اگلی نسل سے اُمید رکھی جاتی ہے۔ آج کی نئی نسل کا افسانہ اس تجزیہ کے باعث لاشعور اور سامنے کی صورت حال کا رچا ہوا احساس رکھتا ہے۔

یہ مسلسل تبدیلیاں اپنے نئے مزاج اور نئی SENSIBILITY کے اظہار کے لیے نئے اسالیب بیان کا مطالعہ کرتی ہیں۔ اس نئی SENSIBILITY کا اظہار نئی علامتوں اور نئے پیرایہ اظہار کے بغیر ممکن نہیں۔ آج کے افسانہ نگار نے اس نئی ڈائمنشنل صورت حال کے اظہار کے لیے نئے اسالیب چنے ہیں۔ جن میں وہ تمام عناصر کارفرما ہیں جن سے آج تک شاعری میں کام لیا جاتا رہا۔ اس ضمن میں علامت اور استعارہ کے ساتھ شعور کی رو اور تجرید سامنے آئی ہیں۔

اپنے عہد کا ہر سچا فن کار نئے امکانات سامنے لاتا ہے اور یہ نئے امکانات دراصل نئے عہد کی صورت حال میں ماضی کے سوئے ہوئے احساسات اور علامت کو نئی انسانی صورت حال میں دیکھنے کا نام ہے۔

زبان ابلاغ کا آلہ ہے اور اسلوب اس کی طاقت۔ اسلوب صرف طریقۂ اظہار ہی نہیں اس کا تعلق فن کار کی سوچ کے انداز سے بھی ہے اور یہ سوچ کا انداز اس کے عہد کی عطا ہے۔ بقول سراج منیر اسالیب کی بنیاد پر ادوار کی پہچان ہوتی ہے کہ اسلوب کسی دور کے باطن کا مسئلہ ہے۔ کروچے کے نزدیک فن اظہار کا دوسرا نام ہے۔ تو کیا فن محض حسی لذت اندوزی ہے؟ جس کی تلاش ہمارا قاری کرتا پھرتا ہے اور یہ تلاش کا عمل اسے ڈائجسٹوں کی رومانی اور جاسوسی دنیا تک لے آیا ہے۔ فن اگر محض حسی لذت اندوزی ہوتا تو یکی پکائی روٹی کی طرح ہر تہذیب یافتہ یا غیر مہذب فرد کے لیے طاقت بخش ثابت ہوتا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ایسا قطعی طور پر نہیں ہے۔ ''لفظ کا جادو'' تسلیم، لیکن کیا وہ ہر ایرے غیرے کے لیے بھی ہے؟

سرریلزم کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے بریتوں کے نزدیک تخلیق کار کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔ اس لیے سرریلسٹوں کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کسی طرح کی تکنیک

کوششوں کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن ایک طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ سرریلسٹ تحریر محض تکنیک ہے (یہاں تکنیک کا لفظ عام مروج معنوں میں ہے) البتہ ایسی تکنیک، جو شعوری اور عقلی نہیں ہوتی۔

ہمارے ہاں محض تکنیکی فکشن کچھ عرصہ پہلے خاصی THRILLING رہی ہے۔ میں اس بات کی وضاحت کردوں کہ نئی تکنیک کا حامی ہونے کے باوجود میں تکنیک کو حاصل نہیں ذریعہ سمجھتا ہوں۔ میرے نزدیک محض تکنیکی تجربے پن کے کوئی معنی نہیں۔ تکنیک، موضوع کی عطا ہے۔ اسی طرح اسلوب اپنے عہد کا انکشاف ذات۔ فن کار اپنی تخلیقات میں تمام حیثیتوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ قاری کو صرف اپنی ذات کے ساتھ مناسبت رکھنے والی جہتیں چننے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ اس لیے کہ تخلیق کار کی فطرت میں اپنے عہد کی ودیعت شدہ تمام عملی ذہنی جہتوں کا مخصوص توازن ہی فن پارے میں اظہار پاتا ہے۔

علامت واستعارے ترسیل کے وسیلے ہیں اور جنگ کے نزدیک، ادب کی عظیم تخلیقات علامتی ہیں جس کے باعث ان کی قوت، گہرائی اور حسن میں اضافہ ہوا ہے۔ بودلیئر کی نظم "بدی کے پھول" علامتی طرز اظہار کا اولین خوبصورت نقش ہے۔ پھر فکشن میں ایڈگر ایلن پو، ہرمن میل ویل، مارسل پروست، سارتر، کامیو، چیخوف، کافکا اور جارج آرویل سے ہوتی ہوئی علامت کا سفر آج کے پیش منظر کے افسانے کا اہم عنصر تاطر ہے۔

کافکا کا اسلوب اُس کی ذہنی افتاد کے باعث سرریلی ہے لیکن اس کی بڑی پہچان علامت نگاری ہی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے ہاں افسانے میں علامت نگاری کا چلن کافکا کے طفیل ہوا تو غلط نہ ہوگا۔ ہمارا افسانہ کافکا کے دو ناولوں THE TRIAL اور THE CASTLE سے متاثر ہوا۔ ان ناولوں میں کافکا نے عجب سرشاری کی کیفیت میں علامت کو برتا ہے۔ اس کے ہاں حقیقت کا اتنا گہرا مشاہدہ ہے کہ ارد گرد پھیلی کائنات TRANSPARENT صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اشیا اپنی انتہائی گہرائیوں کے اسرار بھی کھول دیتی ہیں۔ "THE TRIAL" کا ملزم عجب بے بسی کی تصویر ہے۔ وہ یہ تک نہیں جانتا کہ مقدمہ کیوں چلایا جا رہا ہے۔ "THE CASTLE" آتی zk کی کائنات میں جستجو بنتا ہے۔ شروع سے آخر تک اس کے اسرار نہیں کھلتے، سب راستے ادھر ہی جاتے ہیں پر کوئی راستہ وہاں تک پہنچاتا نہیں۔ "K" نام کا LAND SURVEYOR جبر کی صورت حال میں مفاہمت، کی داستان ہے۔ نا جائز مفاہمت، کایا کلپ کا باعث بنتی ہے۔ ہیرو انسان سے کاکروچ بن جاتا ہے جس کا مقدر DUST BIN ہے

علامتوں کا یہ انداز ہماری داستانوں میں خیر اور شر کے جدل پر ظاہر ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ہاں اعلیٰ روایات کا پاسدار جانِ عالم، مکھی بن جاتا ہے۔ یہ کایا کلپ، کافکا کے "گینڈے" اور انتظار حسین کے "آخری آدمی" میں کامیاب علامت کا درتارا ہے۔

ہمارے ہاں علامت نگاری، داستان سے اوّلین اُردو افسانے میں منتقل ہوگئی تھی یہ اس لئے بھی کہ بقول سوزین کے لینگر علامت سازی بنیادی تقاضا ہے جو صرف انساں سے مخصوص ہے اس کے ذہن کا ایسا بنیادی عمل جو ہر وقت ہر لمحے جاری رہتا ہے۔ اکثر یہ عمل شعوری ہوتا ہے اور بعض دفعہ غیر شعوری، ہم اس کے نتائج کو دیکھ کر سمجھ جاتے ہیں کہ ذہن میں سے کچھ تجربات گزرے ہیں جن کو اس نے محفوظ کر لیا ہے۔ ہمارے افسانے میں علامت نگاری ایک واضح رُجحان کی صورت یورپی اثرات کے تحت ہی سامنے آئی۔ ہمارے اوّلین افسانوں "چڑیا چڑے کی کہانی" اور "سودائے سنگین" (یلدرم) اور "الاؤ" (سہیل عظیم آبادی) سے احمد علی تک علامت نگاری پر اسلوب کے اعتبار سے خصوصی توجہ صرف نہیں کی گئی۔ احمد علی کے "قید خانہ" "موت سے پہلے"، "میرا کمرہ"، کافکا کے زیر اثر اُردو کے پہلے کامیاب علامتی افسانے ہیں۔ کافکا ابنارمل تھا اور یہی وجہ تھی کہ اس کی تحریر میں سریلزم نے راہ پائی۔ سُرئیلسٹ زیست ہمیں احمد علی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ ان کی کامیاب شعوری کوشش ہے جس کی مثالیں "پریم کہانی" اور "گزرے دنوں کی یاد" ہیں۔

استعارہ اور علامت نگاری کے ضمن میں منٹو کا افسانہ "پھندنے" کامیاب ترین کوشش کہی جا سکتی ہے۔ اس میں کردار کا تجزیہ علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ کیا گیا ہے۔ وہ لڑکی جس کی کوٹھی کے ملحقہ باغ کی جھاڑیوں میں بدعادت مرغیاں انڈے دیتی تھیں، اس کی جوان نوکرانی کو انہی جھاڑیوں میں کسی نے قتل کر دیا۔ اس کے گلے میں سُرخ پھندنے کا ازار بند تھا جو اس نے ایک روز پہلے پھیری والے سے خریدا تھا۔ بچپن کا یہ تجربہ اور گلی کے بھونکتے ہوئے کتے۔ ایک دن اس نے دونوں نارنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں جو اس کے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں۔ تب کتے بھونکنے لگے، نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں۔ کوٹھی کے فرش پر اچھلیں۔ ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے رہے

اسی طرح "دو فرلانگ لمبی سڑک" اور "غالیچہ" (کرشن چندر) "آنندی" (غلام عباس) اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن علامت اور استعارے کے لیے سب سے زیادہ سازگار ماحول اب، اس وقت پیش منظر کے افسانے میں موجود ہے۔ اس لیے کہ گزشتہ چند سالوں میں تکنیک کے اس قدر

تجربے ہوئے ہیں کہ علامت اور استعارے کی مناسب ترین تکنیک ممکن ہے۔ ایک مدت تک علامت نگاری اور روایتی کہانی ہی دو الگ الگ دھاروں کی صورت میں جعلی فضابندی کی تخلیق کرتے رہے ہیں۔ آج کہانی کی یکجہتی، اس کے تمام شیڈز کے ساتھ پیش منظر کے افسانے میں ممکن ہے کہ یہ اس عہد کی چیز ہے۔ آج کے افسانے میں ماضی کی گوناں گونی اور تکنیک کا تنوع ہے۔ یہ افسانہ کسی منشور کے تحت نہیں لکھا گیا، اس لئے کہ ہر افسانہ نگار نے پس منظر اور رواں پس منظر سے تربیت یافتہ ہونے کے باوجود اپنی خاص نفسیاتی افتادِ طبع کو آزمایا ہے۔ لیکن اب ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہو گیا۔ افادی ادب اور ترقی پسند افسانے کا بگڑا ہوا مزاج کسی طور نہیں مانتا۔ اس ضمن میں اپنے سے پہلے افسانہ نگار سے یہ گلہ ہے کہ اس نے نئے اظہار کی علامتی شکلوں کی وضاحت پورے طور پر قدم بقدم نہیں کی۔ دوسری وجہ فیشن پرست ہیں، جنھوں نے علامت اور استعارے کو اپنی طرزِ فکر، زبان کی اپنی روایات اور اپنی دیومالا کے حوالے سے نہیں برتا۔ ابہام کی قابلِ مذمت صورت بے معنویت ہے اور اس کی ایک وجہ لکھنے والے کی ذاتی علامتیں ہیں جن کا تعلق غیر منطقی سوچ سے ہے، جو تربیت یافتہ قاری کے لیے بھی مبہم رہ جاتی ہیں۔ حتیٰ کہ افسانہ نگار کے لیے خود بھی وہ ہمیشہ اجنبی ہی رہتی ہیں۔

ابہام کی ایک وجہ علامت اور استعارے کا تجزیہ بھی ہے۔ نئے افسانے کی علامتیں اور استعارے موجودہ صورتِ حال کا تجزیہ کرنے والے نئے ذہن کی پیداوار ہیں اور آج کا افسانہ نگار انھیں LIFE SYMBOLS کے طور پر برتتا ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری جب تک اپنے آپ کو الفاظ کے مخصوص آہنگ کے ساتھ سیڑھیاں اترتا افسانے کی اندرونی ہیئت کے سپرد نہیں ہو جاتا، افسانہ نگار تک رسائی ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ تو قاری کی تنہا زندگی ہے، نئے تجربے کا فقدان اور دوسری وجہ اس کی فکر کا زمانی تعصب۔ وہ آج بھی ماضی کا باشندہ ہے۔ اس کا بس چلے تو آج ریڈیو کمرشل سروس سے کانن بالا، خورشید اور کندن لال سہگل نشر کرے۔

ابلاغ کے ضمن میں ایک مشکل یہ بھی درپیش ہے کہ تخلیق کار کے نادر افکار کے مکمل ترین اظہار کی صورت شاذ ہی سامنے آتی ہے ورنہ کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے اور سر توڑ کوشش کے باوجود خیال اپنی تمام جہتوں کے ساتھ ظاہر نہیں ہو پاتا۔ ترسیل کی اس ناکامی کا ایک سبب شمس الرحمن فاروقی (ترسیل کی ناکامی کا المیہ) نے بولنے اور سننے والے کے درمیان مشترک نسق نما کا فقدان بتایا ہے۔ اس طرح جب ترسیل ناکام ہو گی تو ابلاغ بھی ناکام ہوگا۔ آج کے حالات بھی ادب کے لیے آئیڈیل نہیں۔ چونکہ آئیڈیل حالات میں بھی مکمل ابلاغ ناممکن ہے۔

اس لیے موجودہ حالات میں ابلاغ کی سطح اور بھی گر گئی ہے۔

پھر فن کار یہ قیاس بھی کر لیتا ہے کہ جس انفرادی نوعیت کے تجربے کو وہ پیش کر رہا ہے، قاری اس کی نوعیت سے آگاہ ہے۔ یہ مفروضہ ترسیل کے مختلف ابتدائی نوعیت کے مراحل کو نظر انداز کرنے کا باعث بنتا ہے جس کے نتیجے میں قاری پہلی منزل پر رہ جاتا ہے اور مکمل ابلاغ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔

بعض اوقات تجربے کے شخصی اظہار میں فن کار کے انتہائی نجی محسوسات قاری کی گرفت سے باہر رہتے ہیں۔

ابہام کے پیدا ہونے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ فن کار تخلیقی عمل کے وقت محسوسات کو خارجی متعلقات سے قطعی طور پر کاٹ دیتا ہے تب اس کا استعاراتی نظام قاری کی پہنچ سے باہر رہ جاتا ہے۔ یہ بات مانی ہوئی ہے کہ لسانی تشکیل کا عمل ہی زبان کی زندگی کا باعث ہے لیکن لسانی تشکیلات کا عدم توازن بھی ابہام کا باعث بنتا ہے۔ ایسی مثال اس مقام پر ظاہر ہوتی ہے۔ جب فن کار کا برتا ہوا لفظ انتہائی نجی محسوسات کا اظہار کرتے ہوئے گرد و پیش سے اپنی جڑیں ختم کر لیتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ کہ تخلیقی عمل میں اظہار کو اوّلیت اور ابلاغ کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بات بالکل اسی طرح ہے کہ عام بول چال میں جس طرح ابلاغ کو اوّلیت حاصل ہے اور اظہار کو ثانوی حیثیت اور یہاں معاملہ الٹ ہے۔ بقول سجاد باقر رضوی ہر تخلیقی عمل، حیاتیاتی ضرورت ہے اور یہ ضرورت پہلے اظہار ہے اور بعد میں ابلاغ۔ بالکل اس معصوم بچے کی طرح جو پہلے اظہار کرتا ہے اور بعد میں ابلاغ بھی چاہتا ہے۔ سو بالغ تخلیقی عمل پہلے اظہار ہے اور بعد میں ایک خاص سطح پر ابلاغ، جس کے لیے قاری، ناظر اور سامع کو بھی پیش قدمی کرنا ہے۔ اظہار محض بچپنے کی نشانی ہے جس کی مثالیں بڑی آسانی سے ہم عصر ادب میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

دراصل ہر نیا فن کار جس کا طریق ادراک نئے عہد سے مطابقت رکھتا ہے اپنے سے پہلی نسل کے ہم عصروں کے لیے الجھا ہوا رہتا ہے جب کہ فوراً ابھر آنے والی نسل کو اس کا پردہ دہ کہنا چاہیے، وہ اُسے خوب سمجھ رہی ہوتی ہے۔ دراصل ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ فن پارے کو پرکھنے والے قاری کا ذہنی رویہ وہی ہونا چاہیے جو فن کار کا تھا۔ قاری کے ابلاغ کے ضمن میں بے اعتنائی برتی گئی۔ قاری کی تربیت کا مرحلہ ہمیشہ سے صبر آزما رہا ہے۔ ہمارا قاری تو ابھی پورے طور پر ابتدائی دور کے افسانوی ادب کے مزاج اور علامتوں سے نابلد ہے اور آج کا افسانہ نیا طرزِ احساس مانگتا ہے۔

لیکن ہر سطح کے قاری کو مطمئن کرنا بھی فن کار کا کام نہیں۔ کیا ظفر اور غزل کے صاحب طرز شاعر مجید امجد کی غزلیں تمام لوگوں کے لیے ہیں؟ قاری کو اپنے ذوق کی تربیت بھی کرنی چاہیے۔ بلاغ کے سلسلے میں آگے فن کار کا ہاتھ بٹانا ہوگا۔ ادب کا معاملہ تو ابہام و تفہیم کا معاملہ بھی ہے، ذوق کا ہاتھ دونوں طرف سے بڑھنا چاہیے، ورنہ مسلسل ارتقا پذیر زندگی ٹھہر نہیں جائے گی اور فن کار قاری کا انتظار نہیں کرے گا۔

ترسیل کی ناکامی کی ان بنیادی وجوہات میں آج کے افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے نقائص بھی ایک وجہ ہو سکتے ہیں لیکن کیا منٹو اور بیدی اس سے مبرا ہیں؟ میں یہاں بے ہیئت، وحدت تاثر سے خالی، کہانی پن سے عاری افسانے کی حمایت نہیں کروں گا۔ لیکن نہ ہی میرے نزدیک یہ ضروری ہے کہ ماضی کے فنی اصولوں کو بلا ضرورت برتا جائے۔ میں معیار کی شناخت کرانے سے بھی معذور ہوں۔ اس لیے کہ اعلیٰ قدر کی پہچان ممکن ہے، اس کی وضاحت ممکن نہیں۔

میرے نزدیک کوئی افسانہ محض اسلوب اور تکنیک کی قلابازی نہیں ہوتا، اس لئے کہ لایعنی افسانہ لکھنا ایک بددیانتی ہے اور فنکار سے اس کی توقع میں نہیں کر سکتا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ اظہار مکمل طور پر نہ کیا جا سکا ہو، ابہام ہو۔ اکرام باگ کے افسانے "عکس نما" (شب خون) سے مثال:

"افسانہ شروع ہوتا ہے: فرض کیجئے، وہاں ایک تاریک ماحول میں ایک ایسی تختی رکھی ہوئی ہے"۔

ممکن ہے وہاں کچھ اس قسم کی بات ہوتی ہو۔

حقیقت۔ اس کائنات پر نکرانے سے ایک لمحہ پہلے اور اس کو ایک لمحہ چھوڑنے سے پہلے وہ مکمل "کیوں" بن گیا تھا"۔

(اکرام باگ۔ "عکس نما")

دوسری مثالیں۔ انور سجاد کا افسانہ "کیکر"۔ بلراج مین را کا "کمپوزیشن چار"۔ اسی طرح سریندر پرکاش کا افسانہ "چیی ژاں" (شب خون) ابہام کے نیم روشن اور نیم تاریک بوجھل دھندلکے میں لپٹا ہوا ہے۔ چیی ژاں ایسی علامت ہے جو قاری کی طرح خود افسانہ نگار کے لیے بھی دھندلی اور غیر واضح ہے۔ یہ "چیی ژاں" کی علامت سیموئیل بیکٹ کے گوڈو ("WAITING FOR GODOT") کی یاد دلاتی ہے۔

ابہام کی مندرجہ بالا چار مثالیں میں نے کامیاب علامت نگاروں سے پیش کی ہیں۔ ایسے ناکام تجربے کامیاب اجتہاد کے لیے ضروری بھی ہیں۔ انہی کے طفیل اکرام باگ (اسم اعظم) انور سجاد (کونپل) بلراج مین را (کمپوزیشن دو) اور سریندر پرکاش (رونے کی آواز) تخلیق کر پائے ہیں۔ تخلیق کار جن تجربات سے گزرتا ہے یہ ضروری نہیں کہ ہر فرد ان تجربات سے گزرے، عام فرد وہ ذہنی اور جذباتی سطح بھی نہیں رکھتا جو فن کار کے لیے مخصوص ہے۔ "فن فنکار کے تجربات انسان کے اس اجتماعی لاشعور میں ڈوب کر ابھرتے ہیں جس میں تمام انسان حصہ دار ہیں"۔ اس بے سطح خواہ کوئی ہو اعلیٰ تخلیق غیر تربیت یافتہ قاری پر بھی کم یا زیادہ اثر انداز ضرور ہوتی ہے۔ پیش منظر کے افسانے کی موسیقیت اور الفاظ کی نشست و برخاست اس کی مثال ہے۔ آج افسانوی نثر اور نظم کے بیچ خط امتیاز نہیں کھینچا جا سکتا، اس لیے کہ یہ کام نثر کے منصب کو گھٹاتا ہے۔ نثر اور نظم تصویریت، آہنگ اور ترنم کے راستوں پر چلتی ایک ہو رہی ہیں:

> "زمین تا حد نظر، نظروں کے ہر زاویے کی حد میں ان گنت رنگوں کے ملبوس میں، سبز لکیریں، پیلے دائرے، گلابی تکونیں، کالے، لال، سفید بیضوی تختے ۔ بوجا کے رنگ۔ ہوا، اور جیسے بجتی ہوئی سیٹیاں بجاتی ہوئی۔
>
> پھول، پیڑ اور پودے، حیران تنہائی۔ پریشانی، اُداس لرزاں۔
>
> کھلی ہوئی گھنڈیاں، بھولے بھٹکے راستے، دھوپ، بجلی اور دم۔
>
> میں وہ دنیا دیکھا کیا، دیکھا کیا ۔ جگ بیتتے گئے"۔

("مجھ تمام ہے" بلراج مین را)

دیگر مثالیں: انور سجاد کا "جھیل اور دیوتا"۔ اسد محمد خاں کا "بے لله لله" احمد جاوید کا "ایک ادھوری کہانی کا خلاصہ"۔ قمر عباس ندیم کا "وقت کے اشلوک"۔ ذکاء الرحمن [؟] کا "پت جھڑ کی آواز" ہیں۔

---

[1] مجموعہ۔ شیشے کی آنکھ [2] مجموعے "سورج کو ذرا دیکھ"۔ [؟] "...کل اور کل"

افسانے میں وحدت تاثر بنیادی شرط ہے، جس پر پیش منظر کا افسانہ اس لیے بھی پورا اترتا ہے کہ افسانہ نگار کی ظاہری صورت حال کے ساتھ باطن سے بھی افسانہ گزر رہا ہے۔ اس طرح اس کا تاثر پائیدار ٹھہرتا ہے۔ بات اس طرح واضح ہوگی کہ ترقی پسندوں کے نزدیک افسانہ محض پہلے سے طے شدہ انداز نظر کے ساتھ خارج کا تجزیہ تھا یا رومانی افسانہ سراسر باطن میں غوطہ، جس کا خارج سے ناطہ ٹوٹ گیا تھا۔ افسانہ چاہے جیسا بھی ہو استعاراتی، علامتی یا تجریدی، ضرورت باہمی رابطے کی ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ ہم عام قاری سے گلے ملتے ملتے ماضی کی طرف لوٹ چلیں جہاں ہمارا قاری ابھی تک پھنسا ہوا ہے۔ اور یہ نیک کام ہم صرف اپنے افسانے میں (پڑھے جانے کی صلاحیت) پیدا کرنے کے لیے سرانجام دیں۔ نہ ہی میری مراد یہ ہے کہ محض "نئے" پن کی زد میں عجز بیان کا شکار ہو جائیں .... اُردو افسانے سے جس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔

جدیدیت کا نعرہ لگانے والوں نے روایت سے بغاوت کی ایک صورت یہ بھی نکالی کہ افسانے میں افسانہ ہی اپنا پتہ نہیں دیتا۔ ایڈورین نے پلاٹ کو افسانہ کے لیے زہر کہا اور ای ایم فوسٹر نے کہانی پن کی جگہ نفسی اور تج کے ادراک کی خواہش کی۔ کہیں اس تج پر چلتا ہوا ہمارا افسانہ امریکی ڈرامے کا نیا نام "The Un-Comfortable Theater" نہ بن جائے۔

ہمارے ہاں افسانہ پہلے وقوعہ کی صورت تھا پھر خارجی ماحول کا عکس بنا اور اس کے بعد منٹو کے عہد میں صرف کرداروں کا تجزیہ رہ گیا۔ پیش منظر کے افسانے میں یہ تینوں عنصر روایت کے ساتھ سمبندھ کے باعث رواں پس منظر کے طور پر موجود ہیں۔ پیش منظر کے حقیقی افسانے کی کہانی بقول ڈاکٹر وزیر آغا Skeleton کی مانند پس منظر میں موجود ہے اور سامنے کا منظر اور واقعات دھندلے اور کردار محض ہیولے ہیں۔ ایسی صورت میں کہانی Under Current کی صورت میں چلتی ہے۔ لیکن ٹھوس کہانی کی مانگ اپنی جگہ موجود ہے۔

اس کا باعث وہ نئے افسانے بنے ہیں جو محض افسانہ لکھنے کی خواہش میں لکھے گئے، ان پر خوبصورت طنز عصمت چغتائی (سانپ کے ٹکڑے) اور منشا یاد (کہانی نامکمل ہے) نے کی ہے۔ کہانی کا احیا ہم عصر تناظر کے افسانے کو وقیع بناتا ہے۔ مثال کے طور پر ظہور الحق شیخ (دھیمے۔ سویرا) قمر عباس ندیم (تھکی ہوئی زخمی شام۔ اوراق) محمد منشا یاد (بوکا) بلراج کومل (کنواں۔ اوراق) رام لعل (چاپ) شمس نغمان (سون مکھی) کلام حیدری (صفر) مسیح آہوجا (دور بین چھوٹے شیشے بڑے شیشے) قمر احسن (صدیاں۔ شب خون) شعیب شمس (نمک رسولی۔ شب خون) بدیع الزماں (کھنڈر س۔ شب خون) طاہر مسعود (سمندر کی جھیل۔ فنون) وغیرہ۔

پیش منظر کے افسانے کی تکنیک علامتیں اور استعارے عصری تقاضوں کے تحت ہیں۔ اگر انہیں ۱۹۳۶ء کی صورت حال میں زندگی کرتے ہوئے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی تو یہ کبھی گرفت میں نہیں آئیں گی۔ علامت اور استعارے کی الگ الگ وضاحت بھی ضروری ہے کہ انہیں ہمیشہ آپس میں گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔

علامت، استعارے کے بعد کا قدم ہے اور تشبیہ کے سلسلے کی آخری کڑی۔ علامت کی صورت میں تخلیق کار اور قاری کے درمیان مفاہمت کا ہونا ضروری ہے جسے کالنگ وڈ نے AGREEMENT کہا ہے لیکن یہ مفاہمت تو استعارہ میں بھی موجود تھی۔ ہم استعارے کے سلسلے کی مفاہمت کو قانونی معاہدہ کہیں گے اور علامت کے ضمن میں غیر قانونی۔ علامت میں استعارہ کی طرح زبان و بیان کی پابندی ممکن نہیں۔ البتہ منطق کے اصول کی کڑی نگرانی ہوتی ہے جسے علامتی تحریک کے سرخیل ملارمے نے نظر انداز کر دیا تھا اور اس طرح ذاتی افکار و تلازمات کی طرف جھکاؤ بڑھ گیا۔ اسی طرح استعارہ کے مجازی معنی غیر تربیت یافتہ قاری کے لیے گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ یہاں سے ترسیل یا ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔

علامت لاشعور کو شعور سے وابستہ کرتی ہے لیکن نئے زمانے کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اسے عصری شعور اپنے اندر سے گزارے۔ علامت کا استدلال قابلِ فہم بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے غیر استدلالی عنصر کی پورے طور پر وضاحت نئے طرزِ احساس کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ علامت میں تاثراتی، اظہاری، شعوری اور لاشعوری عناصر اپنے تمام تر تضادات کے ساتھ کار فرما رہتے ہیں۔ اس طرح یہ ان کیفیات کے بیان پر قادر ہے جن کے لیے تصورات کا فقدان ہو۔ آج کے افسانے کی بڑائی یہی ہے کہ اس میں طرزِ احساس کی برتری اپنا جادو دیتی ہے۔ آج کے افسانے کی علامتوں میں انسانی مسائل کا راز پوشیدہ ہے اور ان میں ذہنیت کا نیا تصور مضمر ہے جو زندگی اور شعور کے مسائل کو مبہم نہیں بناتا۔ یہ تو جسم اور نفس، عقل اور ہیجان، ہجوم اور تنہائی کے تضادات رفع کرنے میں مشغول ہے۔ آج کی علامتیں پرانی اصطلاحات کو ختم کرتے ہوئے زیادہ معنویت کے مترادفات پیش کر رہی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ علامت نگاری، رومانیت کی مسخ شدہ صورت ہے۔ حالانکہ بقول نسیم بخاری، رومانیت جس کلاسیکی طرز فکر CLASSICISM کا پہلا ردِعمل تھی، علامت نگاری اس کا دوسرا احتجاجی ردِعمل ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں تحریکوں کی سپلائی لائن ایک ہے اور نشوونما کے زمانے مختلف۔ البتہ افسانے کا علامتی اظہار کئی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کی ضد بنتا ہے۔ داخلی اور خارجی

تجربات کی ضد فنکار کی اپنی ذات اور اجتماع کی کشاکش۔ ذاتی علامتوں اور اجتماعی علامات کی ضد وغیرہ۔ دراصل علامتی اظہار بے عمل محرومیت کو بھلا تھکنے کا وسیلہ۔ کہا جاتا ہے کہ ترقی پسندوں نے بھی علامات کا استعمال کیا ہے اور علامتی اظہار ترقی پسند اظہار کی ضد نہیں بنتا۔ جب کہ میرا استدلال بھی یہی ہے۔ اس لیے کہ ترقی بیشتر پسندوں نے مجموعی طور پر اشاروں سے کام لیا ہے نہ کہ علامت سے۔ انکے ذخیرہ مثالیں یہاں اہمیت نہیں رکھتیں۔ ترقی پسندوں کے اشارے متعین تھے اور یہی ان کی ادبی کمٹ منٹ بھی ہے۔

علامت اور اشارے کا فرق جاننے کی ضرورت ہے۔ یہ اپنے مفاہیم اور معنویت میں الگ الگ دائرۂ عمل کے حامل ہیں۔ سنڈل نے "LITRARY SYMBOL" میں SIGN کو اشارہ کہا ہے۔ ایسا اشارہ جو کسی معینہ شے کی جانب ہو۔ سوزن کے لینگر کے نزدیک اشارہ کمتر درجے کا حامل ہے جو معنویت کے اعتبار سے ایک عام رشتہ ہے اور علامت اپنی وسعت میں دور دراز محسوسات اور احساسات کے پُر اسرار سلسلوں تک رسائی رکھتی ہے۔ فرائیڈ علامت کو شے کا بدل (SUBSTITUTION) اور موازنہ (COMPARISION) سمجھتا تھا جبکہ یونگ نے اس محدود تصور کو رد کیا اور یوں اشارہ اور علامت کا واضح فرق سامنے آیا۔

علامت، SIGN کی طرح ایک معینہ اشارہ تو ہوا کرتی ہے مگر اس کی معنویت معینہ نہیں ہوتی، اس کا سفر ہمہ جہت ہے، اشارہ کی طرح واحد معنویت کی قید سے آزاد۔ مختلف اقدار اور نظریات کے حامل ذہن علامت سے اپنے اعتقادات کی روشنی میں مطالب اخذ کرتے ہیں۔ یورپ کی علامت نگاری کی تحریک کی طرح ہمارے ہاں بھی یک رخی، میکانکی سوچ کی ضد کے طور علامت نگاری کا رجحان پیدا ہوا اور پیش منظر کی صورت حال سے مطابقت کے باعث اہمیت اختیار کر گیا۔

استعارہ، نادر افکار کی باریک ترین حالتوں اور دقیق ترین کیفیتوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ استعارے کے برتاؤ سے لغوی مفہوم مجازی مفہوم کے تعین میں مدد دیتا ہے۔ لیکن اگر کوئی استعارہ کثرت سے اور بار بار استعمال کیا جائے گا تو ہم مخصوص لفظ کے استعاری مفہوم کو لغوی معنوں میں سمجھنے لگیں گے۔ متواتر مجازی معنوں میں مستعمل ہونے کے باعث اس کے مفاہیم میں ایک قسم کی عمومیت پیدا ہو جائے گی۔ فلپ ویگر نے ایسے الفاظ کو مرجھایا ہوا استعارہ کہا ہے۔ ہماری لغت گویا ان مرجھائے ہوئے استعاروں کا ذخیرہ ہے۔ استعارہ تجریدی مشاہدے کا بہترین ثبوت ہے۔ یہ تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا نیا تصور سب سے پہلے

استعارے کا روپ دھارتا ہے پھر ترجما کر لغوی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ اس طرح یہ زبان کی زندگی کا قانون ہے۔

آج کے بکھرے ہوئے فرد کے لیے لاسمتیت میں مفاہیم پنہاں ہیں۔ وہ کسی ایک مخصوص خطۂ ارض پر زندہ نہیں۔ اس بین الاقوامی فرد کے اظہار کے اسالیب نئے ہیں کہ وہ استعاروں میں سوچتا ہے۔ خوبصورت مثال انور سجاد کے افسانے "سنڈریلا" کی بے بس لڑکی کا استعارہ ہے جو ممتا اور شفقت سے خالی دنیا کی بھیانک خواب کشائی ہے۔ جیش منظر کے افسانے میں شعور کی رو کے تحت علامت اور استعارے کی کارفرمائی نے مزید جوہر دکھائے ہیں۔

جنگ کے پس منظر میں حسین الحق[1] کا "شاید" آپس میں الجھی سوچوں، اخبار کی سرخیوں اور ساکت پہاڑ پر متحرک فرد کا نظریہ، احمد ہمدانی کا "عکس زدہ"، خاموش خود کلامی کی مثال فیروز عابد کا دہلیز کا ماحول ممتاز یوسف کا "کرنٹ"، "مسعود اشعر کا "درخت اور دروازے" دیگر امثال ہیں۔

شعور کی رو (Stream of Consciousness) فرائیڈ کے نظریہ لاشعور کی عطا ہے کہ شعور کی رو یورپ میں پرالمرڈ راموں کا باعث بنی اور سرریلزم کو شہرت نصیب ہوئی۔ یہ موضوع سے زیادہ Method سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں دماغ میں آئے ہوئے بے ربط امور کو بھی ترتیب دی جاتی ہے۔ اس میں انتخاب اور تکرار کی اہمیت ہے۔ بیان کی بجائے اشارہ اور فقرے کی جگہ جملے سے کام لیا جاتا ہے۔ شعور کی رو کی تصویروں میں ربط کسی منطق یا استدلال کی وجہ سے نہیں بلکہ ہر لحظہ ذہن کی بدلتی ہوئی کیفیت کے باعث ہے۔ اس طرح تصورات اور خیالات کا تلازم اور یادداشتیں، خارجی واقعات سب ایک ہی رو میں سامنے آتے ہیں۔ ہنری جیمز نے شعور کے مرکز کی طرف توجہ دلائی۔ اس طرح وحدت کی ذہنی گرفت سامنے آئی جو اس تکنیک کی جان ہے۔ شعور کی رو کا شعوری طور پر اثر سب سے پہلے ڈی۔ ایچ لارنس (Son and Lovers) مطبوعہ ۱۹۱۳ء کے ہاں نظر آتا ہے۔ پھر ڈورتھی رچرڈسن نے Pilgrimage (۱۹۱۵ء) لکھی اور جیمز جوائس نے ۱۹۱۶ء میں ناول A Portait of the Artist as a Young Man مکمل کیا۔ ورجینیا وولف کی ناول To the Light House کا سال اشاعت ۱۹۲۷ء ہے۔

شعور کی رو کے برتاؤ میں جوائس، ورجینیا وولف اور مارسل پروست کے ہاں افسانوی کردار محض ذہن کا روپ رکھتے ہیں، اس طرح تخریبی لاشعور کی تجریدی کیفیت کا اظہار ممکن ہے۔ شعور کی رو کے سلسلے میں حسیاتی تاثر، داخلی خود کلامی اور داخلی تجزیے کی تکنیک خاصی مقبول رہی ہے۔

حسیاتی تاثر (Sensory Impression) میں فن کار اپنی ذاتی زبان برتتا ہے جو ضروری

---

[1] مجموعے "پس پردۂ شب"، "بارش میں گھرا مکان"، "صورت حال"

نہیں کہ مروجہ لسانی روایتوں سے ہم آہنگ بھی ہو۔اس میں شاعری اور موسیقی کے اثرات نمایاں رہتے ہیں۔ذاتی زبان برتنے کا تجربہ پہلی بار "یولی سیز" میں کیا گیا۔گو جوائس کی زبان سمجھ میں نہیں آتی لیکن اس کا مخصوص آہنگ ذہن میں خاص قسم کی کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ہمارے ہاں قرۃ العین حیدر ہیں جو حسیاتی تاثر کی موسیقیت بھی رکھتی ہیں۔

"مجھے ایسا لگتا ہے جیسے ہم طامس ہیکٹ کی ان بے چاری عورتوں کی طرح چلا رہی ہیں۔ پتھر کو دیکھو، ہوا کو دیکھو، فضا کو دیکھو، ہڈیوں کو دیکھو، پتھر کو پتھر سے جدا کر کے دیکھو۔جب میں پتھروں کو ہاتھ لگاتی ہوں تو ان میں سے خون رسنے لگتا ہے"۔

(مسلسل کل آج یا جل آج)

دیگر مثالوں میں افسانہ "مسیر رہا ہے" کا آغاز اور افسانہ "یہ داغ داغ اجالا" کے بیشتر حصے ہیں۔قرۃ العین حیدر کی شعریت پر مستزاد انسانی تہذیب اور تاریخ کا پختہ شعور بھی ہے جو انھیں انفرادیت بخشتا ہے۔اس کی مثال افسانہ "جب طوفان گزر گیا" ہے۔اسی طرح آپ بیتی کا رنگ ان کے افسانوں "کیکٹس لینڈ" اور "دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم" میں جھلکتا ہے، جس کی انگریزی میں مثال لارنس کا ناول "Son and Lovers" ہے۔یہ آپ بیتی کے انداز کی تحریر شعور کی رو میں ایڈیپس کمپلیکس کے رجحانات کی حامل ہے، بچے اپنی محبوب میں ماں کی تلاش کرتے ہیں۔

داخلی خود کلامی (داخلی مونولاگ) میں افسانوی کرداروں کے شعور میں بہنے والے خیال کے حقیقی بہاؤ کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔دراصل یہ زبان کی گرفت میں آنے سے پہلے ذہنی تصورات کی کیفیت ہے جسے نثر کی نسبت شاعری میں زیادہ کامیابی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔اس تکنیک کو برتنے والے افسانہ نگار، شاعرانہ وژن کے حامل ہوتے ہیں۔بقول جان گراس "یولی سیز" کی خود کلامیاں اگرچہ بکھری ہوئی اور نامکمل ہیں لیکن ان کا ڈھانچہ نہایت احتیاط کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔جوائس کا آخری ناول Finnegans Wake بھی اس کی مثال ہے۔داخلی خود کلامی کی خوبصورت ترین مثال ہیمنگوے کا ناول Old man and the Sea ہے۔اردو میں اے۔حمید کی "شہر اور گلیاں" کے بعض حصے اور قرۃ العین حیدر کے افسانوی مجموعے "شیشے کے گھر" کے افسانے خصوصیت کے ساتھ "یہ داغ داغ اجالا" اس کی مثالیں ہیں۔

"داخلی تجزیہ" میں کردار کے تجربے اور تاثر کا خلاصہ تخلیق کار اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار کی سوچ تک فن کار کی دسترس میں رہتی ہے۔اس میں ذہن کی اس کیفیت کا اظہار کیا جاتا ہے جسے فرائیڈ نے قبل از شعور کا نام دیا تھا۔شاعری میں اس کی مثال براؤننگ کی نظم "Fralippo-Lippi" ہے۔اس میں اٹلی کے ایک قدیم مصور کو گرجا میں مقدس

تصاویر بنانے پر مامور کیا گیا ہے لیکن وہ اپنے داخلی اظہار سے مجبور ہو کر Nudes بنانے لگا۔ اس نظم کا موضوع مصور کے داخلی اظہار اور پادریوں کے احکامات کے درمیان کشمکش ہے۔ ہنری جیمز اور مارسل پرست نے اس تکنیک کو خوبی سے برتا ہے۔ اُردو افسانے میں اس کی مثال امجد الطاف کے دو افسانے "چوہے کی کلہیا" اور "آملیٹ" ہیں۔

"تخلیق کار کا مقصد تشریح کرنا نہیں بلکہ محض اشیاء کے آہنگ سے مسرت حاصل کرنا ہے"۔ تجرید کے بانی مصور موںے کا یہ قول تجریدی کاری کی مکمل ترین تشریح ہے۔ اُردو افسانے کے پیش منظر میں کارفرما مصوری کی اصطلاح تجرید کا باقاعدہ تحریک کی صورت ابھرنا صرف پچاس برس پہلے کا قصہ ہے۔ جب یورپ میں فطرت سے قریب مصوری نے آخری سانس لیے۔ یہ تحریک یا ایک Cubism اور Expressionism کے سنہری زمانے میں مصوری کی نئی کروٹ تھی۔ اسے فن برائے فن کی خوبصورت مثال کہہ لیجیے ... Cubism میں ہندسی اشکال کو اہمیت حاصل تھی یعنی مکعب، دائرہ اور متوازی خطوط وغیرہ۔ روایت سے اس شدید بغاوت کا تعلق بہر طور فطرت سے ضرور تھا۔ تجرید Cubism سے آگے کا قدم ہے۔ اس میں فطرت سے رابطہ توڑ دیا گیا۔ اب آنکھ کی جگہ چہرے پر کہیں بھی ہو یا بدن کے کسی حساس حصے پر ناک سکتی ہے وغیرہ۔

مصور میزاں نے جب اس تحریک کا جواز مہیا کیا کہ "تجرید حقیقت کی عکاسی نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقی منطق کی رُو سے اپنی حقیقت خود تخلیق کرتی ہے" تو ہرایرے غیرے نے اس کام کو سہل جانا اور تصویر کو گورکھ دھندہ بنا دیا۔ اس سلسلے میں دھوکہ دہی کا اعتراف پکاسو نے Living Museum کے ایک انٹرویو (۱۹۲۶ء) میں کیا ہے۔ تصویر کاری سے تجرید ادب تک پہنچی۔ ہمارے ہاں تجریدیت کی تحریک کا اثر براہِ راست کم پڑا ہے لیکن ہمارے طریقِ ادراک میں بھی وہ عناصر جو تجریدیت کی تشکیل کرتے ہیں، بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بخود شامل ہو رہے ہیں۔

یورپ کے ادب سے تجرید کی مثال پیش کرتے وقت عام طور پر فرانز کافکا کا نام لیا جاتا ہے جس کا طریقہ کار سرئیلسٹک ہے۔ یعنی تجرید اور سرئیلزم میں ہم فرق نہیں کرتے۔ سرئیلزم کو خواب اور حقیقت کا سنگم کہہ لیجیے جس کا جنم تحت الشعور سے ہے۔ یعنی شعور اور لاشعور کا مقامِ اتصال۔ اس سرحد (تحت الشعور) پر تخلیق کار لاشعور کی گہرائیوں سے تخلیق کا مواد اخذ کرتا ہے یہ نہایت نازک مرحلہ ہے۔ اس میں کوشش کی جاتی ہے کہ خارجی دنیا سے تشکیل شعور کا عکس نہ پڑنے پائے۔ سرئیلسٹ فن کار ایک تو سامنے کی دنیا کی تصویر بناتا ہے اور ساتھ ہی دوسری دنیا کی تصویر بھی جو ظاہر حقیقت سے بالاتر ہے۔ کافکا کا انداز سرئیلی ہے۔ اس کے ناولوں میں اور کہانیوں میں باقاعدہ پلاٹ ہے اور واضح کردار بھی۔ لیکن اس کے ہاں انسانی ذہنوں کے اُن سربستہ رازوں کی نقاب

کشائی ملتی ہے جنہیں ظاہر کی حقیقت (سماجی اقتدار۔ جبر کی صورت حال) پنپنے کا موقع نہیں دیتی۔
یہ لاشعور کے تہ خانوں کی تڑپ ہے۔ آندرے بریتوں نے ۱۹۲۴ء میں سرریلزم کا جو باقاعدہ منشور پیش کیا تھا، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ محض طرزِ تخلیق نہیں بلکہ طرزِ زندگی بھی ہے۔ سرریلسٹوں کے خیں سے مطابقت رکھتی ہوئی ہیئت کذائی اختیار کرنا اس کی مثال ہے۔ آگے چل کر سرریلسٹوں کے دو اسکول سامنے آئے۔ فوٹو گرافک اور غیر متشکل۔ چونکہ سرریلسٹی شعور سے پوشیدہ رہتی ہے، اس نے پاگل پن، خواب، بیداری کے خواب اور خود کار تحریروں میں جھلک دکھائی ہے۔ مشہور سرریلسٹ بنجمن پریٹ کا ایک محاورہ مشہور ہے۔ "اپنی ماں کو اس وقت پیٹو جب وہ جوان ہو"۔

فرانز کافکا اپنی ذہنی افتاد کے باعث اس میں کامیاب ہوا لیکن اس کی ادبی دنیا میں بے مثال کامیابی کا باعث اس کی کامیاب علامت نگاری بھی ہے۔ اردو افسانے میں انور سجاد کے افسانے "سونے کی تلاش"، اور "دیوار اور دروازہ"، بلراج مین را کے "میرا نام میں ہے" اور "کمپوزیشن چار"، اور احمد ہمیش کا "قندیلوں میں جلتی تاریکی"، نا کام تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں جب کہ کامیاب کوشش کی مثال سریندر پرکاش کا "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" اور انور سجاد کا "یوسف کھوہ" ہیں۔

> "میں نے پھٹی پھٹی نگاہوں سے ان سب کی طرف دیکھا اور پوچھنا چاہا، دیکھ رہے ہو؟ یہ سب دیکھ رہے ہو؟؟ اچانک میں نے اپنی بے چارگی پر قابو پالیا اور ہاتھ اوپر اٹھا کر کہا۔ سنو تم سب سن لو! سمندر کنارے کے شہر کا پتہ ہے نا۔ اگر بھی کوئی کمزور نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آ لگی تو سمجھ لینا میں ہوں"۔

(دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم۔ سریندر پرکاش)

سریندر پرکاش کا یہ افسانہ مرد کے اندرونی اجاڑ پن، ویرانی اور ضعف کا خوبصورت بیان ہے۔ اس میں علامتوں کا ایک پورا نظام کارفرما ہے۔ افسانہ فرد کی ابتدائی اپنائیت سے صنعتی عہد کے بنجر پن تک کا سفر ہے۔ یہ ڈرائنگ روم آج کی معاشرتی صورتِ حال ہے اور آتش دان کی بجھی ہوئی آگ اعلیٰ اقدار کا زوال۔ انور سجاد کے "یوسف کھوہ" میں سنسان سڑک پر کھڑا انتہائی کا زخم خوردہ شخص سامنے روشن کمرے کو دیکھ کر پرانے خشک جوتوں کی طرح چرمراتا ہے۔ اس کی ضرورت روشن کمرے کی وہ عورت ہے جس کے بھوکے بچے جاگتے ہی روٹی روٹی پکارتے ہیں۔ تنہا شخص کے پاس پکی پکائی روٹی ہے۔ یہ تاریکی میں روشن اور روشنی میں تاریک ہوتے چہروں کی کہانی جنگل، ریت، دوپہر، پانی کے کنویں کی علامتوں سے تجریدی نشست کے ساتھ تکمیل پاتی ہے۔
تجرید کے ضمن میں یہ کہنا کہ مصوری کے اس طریقہ کار کا اُردو افسانے میں منطقی جواز موجود

نہیں، کامیاب تجریدی افسانوں سے بے خبری کی دلیل ہے۔ تجریدیت آج کے منتشر ذہن کی خوبصورت عکاس ہے۔ البتہ محض چونکانے والا کوئی بھی عمل دیرپا ثابت نہیں ہوتا۔ تجرید کار کا ضرورت سے زیادہ داخلیت پسندی کی طرف جھکاؤ ابہام کا باعث بنتا ہے۔ کامیابی حسن انتظام کا نام ہے ۔ تجرید ضرورت اس وقت بنتی ہے جب موضوع کی ہمہ جہتی کا سامنا ہوتا ہے۔ غیر یقینی صورت حال کا بہر صورت یقین میں ظہور تجریہ سے ممکن ہے۔ کامیاب تجریدیت کا ادب میں ظہور پذیر ہونا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ تمام فنون کا باہمی اطلاقی فن پارے کے لئے ضرورت کے معنی رکھتا ہے۔

اُردو افسانے میں تکنیک کے تجربات کے ضمن میں ایک خوبصورت تجربہ تمثیل نگاری (حکایت) کا اندراج بھی ہے۔ لیکن یہ افسانے اخلاقی حکایتیں نہیں، یہاں کسی سوچ سمجھے منصوبے پر افسانہ نگار عمل پیرا نظر نہیں آتا۔ اس لئے بھی کہ افسانے میں کسی قسم کا عقیدہ ٹھونسنے یا درس دینے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہ کام صرف Science Fiction سے لیا جا سکتا ہے۔ جس کی کامیاب مثال اُردو افسانے میں نہیں ملتی۔

کمار پاشی[1]، اکرام باگ، احمد جاوید اور شفق[2] بنیادی طور پر تمثیل نگار ہیں۔ ان کے افسانے پُر اسرار فضا کے افسانے ہیں۔ نثر میں ماورائی کیفیت کا مکمل اظہار ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ اسی مشکل سے دوچار کمار پاشی (اس کی لاش۔ پہلے آسمان کا زوال) اکرام باگ (آتش عنقا۔ دم الخیل) احمد جاوید[3] (اشرفیاں۔ اور اقتصہ) شفق (آزاد بستی، پیاسا جزیرہ) تمثیل نگاری میں اپنے الگ الگ اسالیب رکھتے ہیں۔ علامت نگاروں، انور سجاد (سرو ہیرو شن) مرزا حامد بیگ کے (زمین جاگتی ہے) اور شمس نعمان (سورج مکھی) کے ہاں روزمرہ زندگی کے سامنے کے واقعات میں بھی اسرار دیکھنے کا میلان ملتا ہے۔ یہ خوبی تمثیل سے ہٹ کر علامتی اور استعاراتی افسانے کے مخصوص رچاؤ کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی ایک کوشش ہے بالکل اسی طرح کمار پاشی، اکرام باگ، احمد جاوید اور شفق اپنی تمثیلی کہانیوں میں علامت کا تڑکا بھی لگاتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمثیلی افسانے میں جہاں کہیں علامت نگاری حد سے بڑھی وہ افسانے پر تمثیل نگاری کی گرفت نہیں رہتی۔ اس کی بڑی وجہ تمثیل میں علامت کا بے جوڑ ملاپ ہے۔ تمثیل کی پہچان کرداروں اور واقعات کے مفاہیم کا تعین اور اکہرا پن ہے۔ یہ کسی قسم کے داخلی الجھاوے کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی، اس کے برعکس علامت انسانی زندگی سے قربت کے باعث واقعاتی صداقتوں سے دور رہتے ہوئے بھی انہیں سے طاقت پکڑتی ہے اور معانی کی نئی نئی سطحیں واضح کرتی چلی جاتی ہے۔ ان چاروں

---

[1] مجموعہ گرتے آسمان کا قصہ۔ [2] مجموعہ کٹی ہوئی زمین

[3] مجموعہ غیر علامتی کہانی [4] افسانوی مجموعے: گمشدہ کلمات۔ تار پر چلنے والی۔ گناہ کی مزدوری۔

تمثیل نگاروں کے تمثیلی کردار اور واقعات مخصوص معانی کو ہی سامنے لانے کی کوشش ہیں۔ مثال: کمار پاشی کے افسانے "صد سطری حکم نامہ" کا سرخ تاثی باندھے مرکزی کردار جو بستی کے لوگوں کو ہٹاتا، پہاڑ سے اترتا ہے اور جس کے پاس ایک حکم نامہ (کورا کاغذ) ہے آخر میں جھوٹا ثابت ہوتا ہے۔ یہ واضح طور پر اساطیری کردار ہے۔ لیکن اس کے برعکس علامتی افسانوں سانجھی آدمی، (انتظار حسین) برادو۔ برادو (احمد محمد خاں) یا یوسف کھوو (انور سجاد) کے کرداروں کے بارے میں ہم یہ حکم نہیں لگا سکتے۔

پیش منظر کا افسانہ اپنے موضوعات، تکنیک اور اسالیب کے اعتبار سے غیر معمولی حد تک انوکھا اور تجرباتی ہے۔ یہ آج کی زندگی کے بطن سے جنم لینے والے تغیرات کی کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کا کوئی مخصوص جغرافیہ نہیں یہ لا محور کا تسلسل رواں ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں متعین اصولوں سے اختلاف کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں، اس لئے کہ افسانے کا منظر نامہ تبدیل ہو گیا ہے۔ روایت سے یہ انحراف روایت کی توسیع بن گیا ہے۔ اب بیانیہ یک رخے انداز کی جگہ علامت اور استعارے نے تجریدی اور سر علامت در تہ دارے کے ساتھ لے لی ہے۔ پیش منظر کے افسانے میں برتا گیا لفظ اپنے معانی کے بطون سے جنم لیتا ہے۔ اجتماعی اظہار کے لئے لفظ کی جو نشست و برخاست ضروری تھی وہی برتی گئی ہے۔ اس طرح متنوع، پیچیدہ اور معانی کے اعتبار سے دور رس واردات کا بیان دیکھنے والی آنکھ کے زاویہ نظر کے مطابق اپنی صورت بدلتا رہتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے لئے فلا بئیر نے دعویٰ کیا تھا کہ ایک خیال کو ادا کرنے کے لئے مخصوص الفاظ کی خصوصی نشست و برخاست متعین ہے۔ یہاں لفظ کا جوہر متنوع Dimensions میں سفر کرتا ہے، جو آج کے افسانوی اظہار کی پہچان ہے۔

پیش منظر کے افسانے کی یہ ہمہ جہتی اسے افسانوی روایت میں امتیاز بخشتی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ آج کا افسانہ گزرے ہوئے کل سے بہتر ہے البتہ مختلف ضروری ہے لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ہر فن پارے کو اس کی روایت میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے۔ آج تکنیک اور اسالیب کے تجربات میں افسانہ نگار کا نقطہ نظر اس قدر مربوط صورت میں سامنے آ رہا ہے کہ بہت جلد پیش منظر کے افسانے کے بارے میں بکھیری جانے والی یبوست زدہ سوچ کی تعبیریں خود بخود چھوٹ جائیں گی۔

افسانہ نگار، بودلیئر کی آواز ملاتا ہے:

"ہم گیدڑ، لومڑی، چیتے، شیر اور خونخوار درندوں میں گھرے ہوئے ہیں، نفرت انگیز جانوروں نے ہمارا احاطہ کر لیا ہے اور ان سب سے بڑھ کر اس شخص نے ہمیں گھیر رکھا ہے جو ہمارا منافق دوست، ہمارا بھائی اور ہمارا قاری ہے"۔

(مابعد جدیدیت اور جس کے درمیان۔ قمر جمیل)

۲

نیا منظر نامہ

پیش منظر کا افسانہ Obscure ہے۔

میں کہوں گا اُسے ایسا ہی ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ پیش منظر کی نفسی کیفیت دھندلی ہے اور شدید غیر یقینی۔ میں فرانسیسی زوال پذیروں کے ہیرو دی اسنتی (تخلیق کار کا نام Huysman) کے ڈرائنگ روم سے متاثر ہوں اور میرے ساتھ اس ڈرائنگ روم میں انتظار حسین کے "لمبا قصہ" اور سریندر پرکاش کے "رونے کی آواز" کے کردار ہیں اور ہمارے سامنے بلراج مین را کا "انعرد ودت" خودکشی کر گیا ہے۔ اور ذکا الرحمٰن کے "وہ ایک تنہا شخص" اور میرے افسانے "دھوپ کا چہرہ" کے مرکزی کردار Villers Delisle Adam کے ہیرو Axle کے ہمزاد ہیں۔

دوسرے فیز میں خالدہ حسین کے "ہزار پایہ" انور سجاد کے "مرد میر ورشن" اور بلراج کومل کے "کتوان" میں تنہائی سے موت تک کا سفر ہے۔ لیکن یہ غلط ہے کہ یہ تمام افسانہ نگار تنہا رہنے اور موت کی خواہش کرتے ہیں۔

دراصل پیش منظر کا افسانہ نگار موجود تہذیبی نظام سے مطمئن نہیں ہے اور یہ ایک المیہ ہے اور ہم میں سے بیشتر نے آسمان سے رشتے بھی کاٹ چھوڑے ہیں، یا یوں کہیے کہ بہر طور ایک دن ایسا ہونا تھا کہ ہر شے کی ایک حد ہے اور آج وہ رشتے مصنوعی فضا بندی کے سب سے بڑے محرک ہیں۔

میں آدمی کو As such قبول کرتا ہوں، میرا عمل میرا مذہب ہے۔ تہذیبی نظام سے بے اطمینانی اور سر پہ سے مذہب کی چھتری ہٹا دینے سے بہت بڑا بحران سامنے آیا ہے۔ یہیں سے

تنہائی کی کونپل پھوٹتی ہے، جو اردگرد کے ماحول میں اجنبی ہے اسے اپنی ہی سرزمین پر جلاوطن کہنا چاہیے

یہ تمام افسانہ نگار جن کے نام میں نے لئے ہیں، ایسے جلاوطن ہیں جو اردگرد کے وسیع تناظر میں پھیلے اجنبی خارجی ماحول سے اپنی ذہنی شناخت نہیں کراتے، یا ایسا ان کے بس میں نہیں۔ یہاں یہ لوگ مفاہمت کر سکتے ہیں یا فرار اختیار کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ دونوں کے حق میں نہیں۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم اور منطقی استدلال کے زوال کے ساتھ افسانے اور شاعری میں اکیلا پن اور اداسی در آئے۔ یہ نئی صورت حال کے ناقابل برداشت حصار میں زیست کرتے ہوئے فرد کا رزمیہ تھا۔ میں اس تنہائی اور اداسی کو آج کا طرز احساس سمجھتا ہوں۔

یہ حقیقت تسلیم کہ ایک نسل سے دوسری نسل تک کے درمیانی عرصہ میں صورت حال کسی حد تک تبدیلی کا شکار ہوئی ہے۔ جیسے ایک ہی طرز احساس کی اولین نسل کے ابتدائی دنوں میں جو باتیں غیر مانوس اور ولولہ انگیز ہوتی ہیں انہی حالات کے Settle Down ہوتے ہوئے دوسری نسل کے لئے مانوس ہو جاتی ہیں اور تیسری نسل انہی باتوں کو اپنی فراست کے مطابق ترتیب دیتے ہوئے نکھارتی ہے۔ رد و قبول آگے آنے والوں کے اختیار میں ہے۔

نئے آنے والوں کے لئے مروج علامتیں اس وقت تک قابل قبول رہتی ہیں جب تک تہذیبی صورت حال اور مروج فکری نظام چھوٹ دیتا ہے۔ جونہی سیاسی، تہذیبی صورت حال اور فکری ڈھانچوں کے درمیان خلا پیدا ہوا اصطلاحوں کا استعمال بدلنے لگتا ہے۔ اس لئے نئی پود کو اس سے پہلی نسل کی چھاپ نہیں کہا جا سکتا۔ جس طرح اس نسل کے بعد آنے والی نسل پر چھاپ نہیں ہوتی۔ روایت کا دھارا آنے والوں کے باطن سے ہو کر گزرتا رہتا ہے البتہ من و عن قبول یا یکسر رد کر دینے کی صورت میں جعلی فضا بندی ہوتی ہے۔ ایسے لوگ اپنے عصری تقاضوں اور روایت کی اصل سے نابلد ہوتے ہیں اور لکھنے کی خواہش میں لکھتے ہیں۔

میں پہلے وضاحت کر دوں کہ اپنی سہولت کے لئے میں نے یہاں زیر بحث افسانہ نگاروں کے انفرادی موضوعات اور باہمی اختلافات (بعض حالات میں انتہائی شدید) کا ذکر نہیں کرتا۔ مثال کے طور پر بقول باقر مہدی انتظار حسین کی تصوف کے حوالے سے اسلامی اساطیر اور معجزات کے افسانوی تسلسل کے ذریعے اسلام کے "سنہری اصولوں" کے احیاء کی خواہش اور اس کے برعکس انور سجاد، بلراج مین را اور علی امام کا یہ ماننا کہ زندگی کے مظاہر میں عملاً شریک ہوا جائے،

انقلاب کی راہ ہموار ہو اور موقع مل جائے تو اکادکا نعرہ لگانے کی کوشش مثلاً "پی ایل فورایٹی" از انور سجاد اور "رپورٹ" از علی امام وغیرہ۔

میں لوگوں کو لفظ کا نامعقول برتاؤ کرتے اور اکہرے مطالب نکالتے دیکھتا ہوں۔ یہ غیر متحرک، ٹھہرے ہوئے پانی کی مثالیں ہیں۔ یہ لوگ ناقابل برداشت ہیں جو نئے اظہار پر پابندیاں لگا رہے ہیں۔ لیکن میں آندرے بریتوں کی طرح ہاتھ میں پستول لئے خودکشی کے لئے نہیں نکلنا چاہتا، اس لئے کہ مجھے خودکشی کی منزل سے بے مراد واپس ہونے کا دکھ نہیں ہوگا۔ میں اس تنہا راستے پر اکیلا دور تک نکل جاؤں گا اور، اس لئے کہ ہمارے اردگرد پر تعفن اور ناقابل برداشت لوگ موت سے کیا کم اذیت ناک ہیں؟

میں یہ ذاتی اذیت رقم کروں گا، اپنی تنہائی لکھوں گا۔ تب یہ ناقابل برداشت لوگ کہیں گے کہ مرزا حامد بیگ خودکشی کرنا چاہتا ہے لیکن پیش منظر کا افسانہ نگار تنہا پسندی کے جذبے میں پناہ نہیں لیے ہوئے، وہ تو زندگی اور معاشرے کے ناقابل برداشت حصار میں جینا چاہتا ہے۔ یہ معاشرے کی خدمت قطعاً نہیں ہے۔ معاشرتی خدمت تو لوگ سفید پوشی اختیار کر کے اور انجمن امداد باہمی بنا کر کرتے ہیں لیکن یار دوستو انجمن امداد باہمی چلاتے چلاتے کبھی اپنے اندر کے سناٹے کی آواز بھی سن لینی چاہیے۔ یہ بھی یقیناً معاشرتی خدمت نہیں ہے۔

بس، یہی وہ مقام ہے جہاں خدائی خدمت گار ہمیں DECADENTS کہتے ہیں۔ میں نے کہا تھا، ہمارے افسانے Obscure ہیں لیکن انہیں ایسا ہی ہونا چاہیے۔ کیا ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ جو چیزیں اپنے اتوکھے پیراہنوں میں اور نئے حوالوں کے ساتھ ہم پر آشکار ہوں، ہم انہیں انہی حوالوں اور ناموں کے ساتھ پکاریں۔

بات اتنی سی ہے کہ ہمیں جان بوجھ کر سمجھنے کی کوشش نہیں کی جا رہی۔ اندھے کی لاٹھی چلائی جا رہی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں اور بیسویں صدی کے آغاز پر پال والری کی طرح کے لوگ جو اتنے مذہبی نہیں تھے، کیتھولک کٹھنی کی شاعری کرنے لگے۔ اس طرح کر وہ گناہ تو ایک طرف رہے، انہوں نے ناکردہ گناہوں کو بھی قبول کر لیا اور معتوب ٹھہرے۔ شاید ہمارے ساتھ بھی یہی کچھ ہوتا ہے انتظار حسین تو خود کو فرقہ ملامتیہ کا بہت پہلے کہہ چکے ہیں، میں آج کہتا ہوں۔ خواجہ حسن بصری کا کہنا تھا "ہزار دوستیاں ایک عداوت کے بدلے نہ خریدو" میرا عمل اس کے سراسر الٹ ہے، میں ہزار عداوتیں خریدتا ہوں، ایک دوستی کے عوض۔

اس Isolation کے عمیق مطالعے کی طرف میلارمے نے توجہ دلائی تھی۔ شخصیت کا یہی

چھپا ہوا رُخ ہے جس کی Presentation طوائف کی انوکھی انا کی صورت منٹو کے افسانے "ہتک" میں سامنے آتی ہے اور بابو گوپی ناتھ، جس کا ظاہری روپ ایک احمق انسان کا ہے، وہ سب کچھ سمجھتا ہے اور اپنے آپ کو دوسروں پر ظاہر نہیں کرتا۔ اسی طرح میرے افسانے "موسم" میں کرداروں کی اندرونی ٹوٹ پھوٹ اور بناؤ بگاڑ بظاہر نظر نہیں آتا۔

. ٹھکرائے ہوئے ناپسندیدہ فن کاری چند ابتدائی مثالوں میں آسکر وائلڈ ہے، جس کی ساری عمر اس معاشرے سے لاتعلقی میں گزری اور آخری عمر قید خانے میں ایسا کیوں ہوا؟ کیا محض اس لئے کہ وہ Sodomite تھا؟ نہیں بلکہ اس لئے کہ وہ اسے درست سمجھتا تھا اور اس کا برملا اظہار کرتا تھا۔ مقدمہ چلا اور اس نے اس کی سزا پائی۔ آج وہاں Sodomy کو قانونی تحفظ حاصل ہے۔ ہمارے ہاں بھی صورت یہی جب عصمت چغتائی کے "لحاف" عسکری کے "پھسلن" اور میراجی کی نظم "جو ہار" میں سامنے آتی ہیں تو سفید پوش طبقہ بدک جاتا ہے۔

ہمارے روایتی افسانے کا تربیت یافتہ قاری اور رواں پس منظر کا افسانہ نگار، دونوں ادب کے سفید پوشوں میں شمار ہوں گے، اس لئے کہ ان کا مطالبہ ہے فن کار Public Persona کے حصار میں رہے اور اسے فرد کے Private Persona سے کوئی غرض نہ رکھنی چاہیے۔ سفید پوش طبقہ پرائیوٹ Self پر پہرے بٹھاتا ہے تب ہمیں الجھن ہوتی ہے۔ پھر ہمیں DECADENT کہا جاتا ہے۔ آج افسانہ نگاروں نے تلذذ کی ہم جنسی اور نرگسی تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے۔ میں کہتا ہوں یہ بہت بڑا انکشاف ہے اور حوصلہ مندہ بڑے جینے والے لوگ ہیں جو لذت کے اتنے بڑے انکشاف کو اپنے سینے میں جگہ دیے ہوئے ہیں اور اپنی چیدہ تخلیقات میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ اس لیے بھی ہے کہ جب وہ چاہتے ہیں لکھتے ہیں اور جب جی چاہتا ہے نہیں لکھتے۔

اپنی ذات سے آگہی کا مسئلہ نوعیت کے اعتبار سے فلسفیانہ ہے۔ فنکار کا یہ سوال کہ یہ کائنات کیا ہے؟ وہ ابتدا اپنی ذات سے کرتا ہے: "میں کون ہوں؟" اور اسے ایسا جواب ملتا ہے جو کائنات میں اس کی حیثیت متعین کرتا ہے اس لیے کہ وہ خلاؤں میں آواز نہیں دے رہا، بلکہ اس کا سوال زندگی اور معاشرے کے ناقابل برداشت حصار میں سے اٹھا ہے۔

ہماری دنیا بین الاقوامی ہے۔ ہستی کی EXISTENCE فضا کی گرفت سے نکل کر بین الاقوامی طاقتوں کی مرہون منت ہو گئی ہے۔ ذات سے مکمل آگہی، گمنام ہونے حقائق کا پنڈورا بکس ہے، جس سے آنکھیں بند رکھنے کے لیے انجمن امداد باہمی کا اجلاس ضروری ہوتا ہے۔ جب کہ ہم

معاشرتی خدمت کو چھوڑ کر اپنی ذات کے سناٹے کی آواز پر سفر کرتے ہیں۔ یہاں تک تو ہمیں برداشت کر لیا جاتا ہے لیکن ہم تکلیف دہ اس وقت بنتے ہیں جب گہرائیوں میں ہماری ذات کا سناٹا، دوسری ذاتوں میں بھی بولنے لگتا ہے اور پھر یہ باطنی سفر پر نکلے ہوئے زوال پسند افسانہ نگار انسانی نسلوں کے الجھاوے لکھنے بیٹھتے ہیں۔ بقول انتظار حسین ان کی ذات کا یہ سفر اپنے تاریک نہاں خانے سے ہوتا ہوا تمام انسانی نسلوں کے باطن تک پھیل جاتا ہے۔ میں نے کہا تھا کہ گزشتہ صداقتوں کو مشکوک قرار دے کر یہ سوال اٹھانا کہ "میں کون ہوں؟" بہت ہمت کا کام ہے۔ ہم زوال پسندوں کی علامتیں اور استعارے متنوع تکنیک کے ساتھ افسانوی روپ اختیار کرتی ہیں، جو تمام انسانی نسلوں کے باطن کی صدائیں ہیں:

> "مجھے چاول دو"۔ میں چارپائی سے اتر کر بیوی کے قریب آن بیٹھا۔ دونوں بچے کچھ الگ ہٹ کر بیٹھ گئے۔ میں نے غور سے دیکھا۔ ان کے چہرے چھوٹے ہو گئے تھے اور آنکھیں بڑی۔ میری لڑکی کی پشت میری طرف تھی اور اس کے بال کمر تک آئے تھے۔ اس کی پشت بالکل میری بیوی کی سی لگتی تھی"۔
>
> (ایک دوپہر کا قصہ ۔۔ خالدہ حسین)

> "وہ دوپہر کا بقیہ حصہ یا شاید سہ پہر کا بقیہ حصہ یا شاید شام کا بقیہ حصہ یا شاید رات کا بقیہ حصہ یا شاید بے زمانیت کا بقیہ حصہ، اپنی اس بندوق کو صاف کرنے اور تیل دینے میں گزارتا ہے جو گولیوں کی بجائے زہر میں بجھی ہوئی باریک سوئیاں اس طرح فائر کرتی ہے کہ فائر سے کوئی دھماکہ نہیں ہوتا اور اپنے دکھوں سے نجات پانے کا واحد طریقہ اور اپنے چہرے پر لکھے ہوئے کو پڑھنے کا واحد طریقہ جارحیت ہے۔ جارحیت زندگی کو تھامے رہتی ہے، زندگی کو سنبھالے رہتی ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ میرا جارح ہونا ضروری تھا، ورنہ افزائش نسل کے طریقے تو ابھی بہت تھے۔ تو کیا وجہ تھی کہ میرا ایڈلر پی پیدائش سے پہلے ہی مر گیا"۔
>
> (وہ ایک تنہا شخص ۔۔ ذکاء الرحمن)

پیش منظر کے افسانوں کی اساس سراسر اپنے منفرد تجربے پر ہے۔ ایسا تجربہ جو وسیع تر فکری منظر نامے سے متعلق ہے۔ اسے نیا اور منفرد میں اس لیے کہتا ہوں کہ ماضی میں فن کار کا تجربہ یا تو سیاسی صورت حال سے معاشرے کی ناہمواری یا محض فن کار کی داخلی نفسیاتی الجھنوں سے ترتیب پاتا رہا ہے جس کی رینج بہت کم رہی ہے۔ اس کے مقابلے میں آج کا تجربہ زیادہ ہمہ گیر ہے اور اپنی

ذات سے بے پردگی کوئی عیب بھی نہیں۔ مسئلہ اس لیے بن گیا کہ ایک ذات میں کئی سفید پوشوں کے اندر کا صحرا ابھرنے لگا ہے۔

یہ علامتی اظہار ہے، احساسات اور جذبات کا گہرا اظہار۔ اس لیے کہ علامت، خیال کی سب سے بڑھ کر آپ نزولی صورت ہے۔ یہاں حقیقت نگاروں نے رومانیت پسندوں کے ساتھ دھڑا بنانے کی کوشش کی اور رولا ڈالا کیا کہ علامتی اظہار رُومانیت کے خلاف ہے۔

آخر یہ کیوں نہیں سمجھا جاتا کہ رومانوی ادیبوں، شاعروں نے خیال کی آپ نزولی صورت کے لیے SPADE WORK سرانجام دیا تھا۔ رُومانیت میں الفاظ کو اشیاء تصور کرنا علامت سازی کی ابتدائی صورت ہے۔ یہ کہنا کہ علامت نگاری، رُومانیت کے تخیلی کرشموں کو مسمار کرتی ہے انتہائی جاہلانہ بات ہے۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ علامتی اظہار، رومانوی تخیلی محلوں کو مسمار کرتا ہوا ایک حد کو چھوتا ہے اور اس کے ڈانڈے حقیقت پسندی سے جا ملتے ہیں۔

لیکن مری ہوئی تحریکوں میں سانس لینا اپنے آپ کو زندہ درگور کرنے کے مترادف ہے۔ باقی رہا صنعتی انقلاب کے بعد علامت نگاری کا فوری عروج تو اس کی وجوہات بدلتے ہوئے حالات اور نئی طرز فکر میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

فرانز کافکا اور ورجینیا وولف اعلیٰ فن کار نہیں دو تحریکوں کے نام ہیں۔ انھوں نے لفظ کی اہمیت جانی اور لفظ کی اہمیت تبھی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے۔ اپنی ذات کے حوالے سے اَن دیکھے اَن چھوئے احساسات اور جذبات کی کومل دریافت لفظ پر دسترس سے ہی ممکن ہے۔ ادب کے دھارے نئی سمتوں میں موڑنے والی سرریلزم اور علامت نگاری کی ان دو تحریکوں نے اس طرف توجہ دی اور فن کار، صوفیوں کی طرح ظاہر اور باطن کا تجربہ لفظ کے بطون پر کامل گرفت کے سبب سامنے لائے۔ جب "ترقی پسندوں" نے کہا کہ ان لوگوں کو انسانوں کی سوسائٹی سے نفرت ہے، ان کے ہاں رواں دواں زندگی کی تصویریں نہیں ملتیں، یہ اپنے اردگرد کی زندگی سے کٹے ہوئے انٹروورٹ مریض ہیں۔ لیکن کیا کیا جائے کہ ان تنہائی پسند، سادی DECADENTS کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔

سعادت حسن منٹو نے جو کشوری کالج بمبئی میں ۱۹۴۲ء میں کہا تھا: راجہ صاحب محمود آباد، ماہر القادری اور حکیم مرزا حیدر صاحب ادب پر بات کرنا چھوڑیں، اور بہت کرنے کے کام ہیں، ان کی طرف توجہ دیں ــــ ہم بھی ایسے راجہ صاحب، ماہر القادری اور حکیم حاذق فلاں فلاں سے پناہ مانگتے ہیں، لیکن وہ ادب میں سے ہاتھ نہیں نکالتے ہے۔ دنیا جہان کی ہر بات ہر شخص کے

سے نہیں ہوتی، اگر ہمارے افسانے کا کسی پر ابلاغ نہیں ہوتا تو اس شخص کو چاہیے کہ افسانے کو ایک طرف رکھ دے، وقت پہ کھانا کھائے، صاف ستھرے نایٹ کالر پہنے اور سکھی رہے یا دوسری صورت میں وہ افسانہ کو سمجھنے کی کوشش کرے، اس کے لیے اپنے ذوق کی تربیت کرے۔ یہ سب اس لیے ہے کہ آج کے افسانہ نگاروں کا اپنا اپنا نقطۂ نظر ہے۔ یہ افسانے اپنے اپنے نجی احساسات اور تصورات کی واضح یا غیر واضح تصویریں ہیں۔ یہ حسی الجھنیں اور ذہنی کیفیات پر گرفت ہے جو ہمارے سامنے کے منظر نامے کے پیچھے کھڑی ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ان کیفیات اور الجھنوں کا کوئی نام نہیں، کوئی شکل نہیں۔ ان کا اظہار غیر معمولی ہے اور بہت مشکل۔ ان کے رنگ ان کی بو، ان کی سطح اور صدائیں انوکھی ہیں۔ اور یہ انفرادی حسیاتی نظام کہانی کاروں کے باطن سے اٹھتے مخصوص آہنگ سے ترتیب پاتا ہے اور مخصوص معنوی تصورات اور حوالوں سے افسانوی روپ دھارتا ہے۔ اور پھر یہ افسانہ نگار محض افسانہ لکھنے کی خواہش میں نہیں لکھتے۔ وہ لارنس والی بات کہ اپنے لیے لکھتے ہیں یا اپنے جیسوں کے لیے۔

جس طرح دیکھنے والی آنکھ یکساں نہیں، اسی طرح تخلیق کار کے TREATMENT سے تاثر کے اظہار میں بھی ورائٹی ہے۔ یہ انفرادی سطح کا اختلاف علامت اور استعارہ کے مفاہیم پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کی ترتیب کو بھی متاثر کرتا ہے۔ بس یہیں سے اسٹائل کا سوال پیدا ہوتا ہے اور وہ جو پال والری نے کہا تھا کہ: "الفاظ بولتے ہیں" تو وہ اس طرح کہ لفظ تو مرجھایا ہوا استعارہ ہے اور اس کے معنی متعین۔ اب جو چاہے متعین معنوں میں انہیں برتے لیکن کوئی انفرادی اسٹائل رکھنے والا فن کار یہی کام کرتا ہے کہ وہ متعین معنی کو اپنی باطنی گونج کے ساتھ نیا پن ادا کرتا ہے۔ یہیں سے وہ فن پارہ سینکڑوں تحریروں میں سے اپنی الگ پہچان کرواتا ہے۔ گرٹروڈ اسٹین نے تخلیقی عمل کے اس مرحلے کو ہی مدنظر رکھ کر کہا تھا کہ فن کار کے نزدیک تخلیق کا انجام اور تکنیک کم از کم اس وقت اہم نہیں ہوتی، وہ تو بس اپنی دریافت کر رہا ہوتا ہے۔ جدید نفسیات نے اسٹائل کے بارے میں الفاظ کے انفرادی برتاؤ کا مسئلہ بھی حل کر دیا۔ پتہ چلا کہ لفظیات کے بغیر سوچ نہیں سکتے اور خاموشی سے سوچتے رہنے میں زبان کی نسیں انتہائی خفیف حرکات تکلم میں مصروف رہتی ہیں۔ اب فنکارانہ لفظیات اور خیال کے انفرادی اظہار کی حقیقت مزید واضح ہوتی ہے۔

لفظوں کو ان کے مروج معنوں میں استعمال کرنے جیسا احمقانہ فعل اور کوئی نہیں۔ اس عمل بے ہیچ سے سب گزرتے ہیں، اپنی اپنی روز مرہ ضروریات کے تحت لفظ کو اظہار محض یا ابلاغ محض کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، کیا ضروری ہے کہ ہم تخلیقی عمل کے دوران بھی اس گھسی پٹی رسم کی ادائیگی میں

معروف رہیں؟

ہمیں یہ حق پہنچتا ہے کہ اپنی حسی کیفیات اور یکسر انفرادی تجربات کو لفظ کے پہلے سے متعین معنوی تصورات سے آلودہ نہ ہونے دیں۔ تخلیقی عمل میں لفظ کا برتاؤ REPRESENTATIONAL ہوتا ہے۔ یہ انفرادی جوہر فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال اچھوتا منظر نامہ ہے۔ بدلتے ہوئے حالات میں زبان کا ڈھانچہ تغیر پذیر رہتا ہے اور میں تو بات کر رہا ہوں فن کار کی ذات کے حوالے سے تبدیل شدہ صورت حال کی۔ بھلا یہ تجربہ لفظ کے مروج اور متعین معنوی تصورات سے کیسے ممکن ہے؟

"حاملہ عورت معمولی یا غیر معمولی، کسی بھی حالت میں غیر حاملہ عورت سے زیادہ جنسی بھوکی ہوتی ہے۔ اپنے محبوب سے زیادہ انس رکھتی ہے۔ اس کی زبان اور رانوں کا لالچ بڑھ جاتا ہے۔

جس وقت وہ مری تو اس کی رانوں کے درمیان زرد گاڑھا سیال خارج ہو رہا تھا"۔

("ماں کی موت" انور سن رائے)

یہ اس بچے کی حسی کیفیت ہے جس نے اپنی ماں کی موت پر سوگ میں آئی ہوئی عورتوں کی باتیں سنی ہیں۔ ماں کے سٹریچر کے پیچھے چلتے ہوئے زرد سیال مادہ اس کے گھٹنے سے ہوتا ہوا بوٹوں میں بھر جاتا ہے۔ وہ اور اس کی معصوم بہن، بین کرتی عورتوں کو ہٹا کر خود اپنی ماں کو نہلانا چاہتے ہیں۔

نئے لسانی پیرائے اور تکنیک کے معترضین آخر اتنی چھوٹی سی بات کیوں نہیں سمجھتے کہ روایت میں برتے گئے الفاظ اپنے ساتھ تلازمات کے سلسلے رکھتے ہیں اور مروج متنوں میں ان الفاظ کا ورتارا پہلے سے متعین تلازمات میں رہتے ہوئے اپنے معانی دیتا ہے۔ ہمارا عہد ۱۹۳۶ء سے مختلف ہے۔ ہمارے افسانے نئے حسی ماحول کی پیداوار ہیں۔ میرے عہد کے مسائل کو ۱۹۳۶ء کے معنوی پیمانے بیان نہیں کر سکتے۔ میرے ساتھ کے افسانہ نگار کو اپنے عہد میں زندہ رہنے کے لیے لفظوں کے باطن سے اپنے حسی ماحول کے مطابق اپنے حصے یا اپنے مزاج اور اس سے مطابقت رکھنے والے رنگوں کا انتخاب کرنا ہے۔

میلارمے نے لفظ کو خیال پر ترجیح دے کر لفظ کی ڈائمنشنل حیثیت کی وضاحت کی، اس طرح لفظ اور خیال کے باہمی رشتوں کے ضمن میں نئے مباحث نے جنم لیا۔ لیکن ایک بات جو محل نظر ہے، وہ لفظ کی نشست و برخاست کے سلسلے میں لفظ کی RANGE سے متعلق ہے۔ اشارہ

سے نشان اور استعارے سے علامت کی تخلیق تک فن کارانہ اظہار لفظ سے پیدا شدہ خیال کو وسیع تر معنویت عطا کرتا ہے۔ یہ الفاظ کا چناؤ فنکار کی لفظیات ہے۔ مراد اظہار ذات کے لیے موزوں ترین الفاظ کا ورتارا۔ لفظیات عام مروج سطح سے اوپر اٹھ کر معنویت کا وسیع دائرہ بناتی ہے۔ یہیں سے غیر ادبی لفظیات اور ادبی (شعری اور نثری) کی بحث جنم لیتی ہے۔ مختصراً یہ کہ عالمی سچائیاں تو اخباری زبان کا تقاضا کرتی ہیں اور ادب آفاقی حقائق سے ہوا ہے۔ دنیا جہان کا علم سپاٹ اور کھردرے اظہار کا تقاضا کرتا ہے لیکن ادب کا تقاضا صرف اور صرف یہ نہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی حد بندی ختم کر دی تھی اور یہ ان کے حتی فسٹو کا تقاضا تھا۔ بقول فرانز فینن: ''ترقی پسند افسانہ زمین کے گرے پڑوں کے استحصال اور تجی شکموں کی بغاوت سامنے لاتا ہے۔'' یہاں بہت سے گھپلے پیدا ہوئے۔ نشان اور اشارہ کو استعارے اور علامت، تمثیل اور اسطوری تلمیح پر ترجیح دے کر ادبی اور غیر ادبی لفظیات کی سرحدوں پر دھند پھیلا دی گئی، یہیں سے تخلیقی زبان کا کال پڑا۔

یہ وسیع معنویت کا دائرہ مزید EXPAND ہوتا ہے جب تخلیق کار اپنے خصوصی احساس، جذبے، شعور، لاشعور اور نسلی اجتماعی لاشعور کے تحت ادبی لفظیات میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ لفظ صرف اور صرف انہی خیالات سے حاملہ نہیں ہوتے جو مروج ڈگر پر لفظ سے مخصوص ہیں یا تخلیقی عمل کے لیے فنکار شعوری طور پر مد نظر رکھتا ہے بلکہ لفظ پر فنکارانہ چابکدستی فن کار کی ذات کا کھلاؤ مخصوص تجربے اور وسیع تر خیال کو پیش کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس طرح برتا ہوا لفظ قاری سے انہی جذبوں اور شعوری اور لاشعوری احساسات کی DEMAND کرتا ہے جو تخلیق کار کے منطقے سے مطابقت رکھتے ہیں۔

میں نے جہاں فنکار کے مخصوص تجربے کے بات کی تھی، اس سے میری مراد احساس اور جذبات کی سطح پر زندگی کرنے کے روتوں کے اس مخصوص منطقے کا فنکارانہ اظہار ہے، جو دیگر ہم عصر قلم کاروں کے دائرہ کار سے باہر رہتا ہے۔ یہ تخلیق کار کی خالصتاً نجی ملکیت ہے، اس جاگیر کی ثابت دینار مخلوق صرف اس سے مانوس ہے۔ نو وارد اس جہان میں بھٹک جائے گا۔ یہ بھٹک ہمیں بیشتر نئے افسانے میں نظر آتی ہے۔ نو وارد پر ایک نئے جہان کے اسرار تو کھلتے ہیں، لیکن اجنبی اس وقت تکلیف دہ بنتا ہے جب اس اجنبی منطقے کے نظام میں اس کی نامعقولیت گڑبڑ پیدا کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر جب شرجندر پرکاش اپنے بھرپور تہذیبی اور تاریخی شعور کا اظہار شعور کی رو میں کرتا ہے اور اس کی دیکھا دیکھی نیا لکھنے والا اس کے افسانے کی دوڑتی ہوئی رتھوں کو سن وغن

کراچی، راولپنڈی یا لاہور کے شہروں میں دوڑا دیتا ہے۔ میرے مغل تہذیبی پس منظر (قوالوں کی رت۔ بابے نور محمد ے کا آخری گیت۔ گم شدہ کلمات وغیرہ) یا اسد محمد خاں کے اسرائیل کے ساتھ لاشعور کے رشتے (یوم کپور) کو ہتھیلی پر مکھی مارنے والا نیا افسانہ نگار اپنے افسانوں میں کھپانے کی کوشش کرتا ہے۔

- لفظ کا استعمال ہر عہد میں بدلتی ہوئی صورتیں سامنے لاتا ہے۔ اس لیے ہر عہد اپنے الگ پہچان رکھتا ہے (معاشرتی اور معاشی سطح پر صورت حال تبدیل ہوتے ہی فلسفہ تبدیل ہو جاتا ہے اور اس پہچان کو اس عہد کا لکھنے والا تسخیر کرتے وقت اپنی فنی صلاحیتوں میں انفرادیت سامنے لاتے وقت نئی تجرباتی منطقوں سے گزرتا ہے اپنا نئی لفظیاتی آفاق تعمیر کرتا ہے۔ اس انفرادیت میں لفظ منفرد وقدیم کاری کی خاطر معانی کی نئی جہات سامنے لاتا ہے اور بہر حال یہ ایک مشکل کام ہے۔ میں یہ نہیں مانتا کہ شاعر تو لفظ کی خیالی سطح برقرار رکھے لیکن افسانوی بیان کی صرف منطقی حدود تک رسائی ہو۔ پیش منظر کے افسانے میں نثر اور نظم کی لفظیات کی حدود ٹوٹتی جا رہی ہیں۔

"جواں دکھتے ہوئے چہرے لمحہ بھر کے لیے
ہمارے سامنے آتے ہیں،
اور پھر بوڑھی زرد تھکاوٹ انہیں ہم سے
چھین کر لے جاتی ہے
اور پھر عمر کی بھٹی میں پگھلا کر
جب انہیں دوبارہ ہمارے سامنے لاتی ہے
تو وہ بجز گوشت کا ایک لوتھڑا ہوتے ہیں"۔
"تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حسن بھی نہیں، وہ عمر بھی نہیں کہ عمر تو خود وقت کے
ہاتھوں میں پھسلتی ہوئی ریت ہے تو پھر وہ کیا ہے؟"

("پھسلتی ڈھلوان پر زندگی کا ایک لمحہ"۔۔۔ رشید امجد)

- لیکن بقول ایلیٹ بڑی شاعری اور بڑی نثر کی خوبیاں ایک سی ہوتی ہیں بلکہ نثر اور شاعری تو موسیقی کی تمنا کرتی ہیں۔ پیش منظر کا افسانہ اسی نثر کی طرف قدم ہے اور یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خطابت کی گردن مروڑ دی جائے تب استعارہ اور علامت نے جنم لیا ہے۔

الجھنیں اس لیے پیدا ہوئیں کہ ترقی پسندوں نے ادب میں منطقی استدلال کی بھرمار کر کے آسانیاں پیدا کر دیں۔ اس طرح انہیں کارمولا افسانے لکھنے کے لیے دوسری تجنیس کرنا پڑی۔ تو

ترقی پسندوں کی ایک بڑی کھیپ اسی کارِ فضول میں مشغول نظر آتی ہے۔

ترقی پسندوں کو لفظ کے نئی ذو معنی استعمال سے کوئی سروکار نہ تھا۔ اس لیے کہ پمفلٹ بازی میں صرف ایک مدعا پیشِ نظر ہوتا ہے۔ یہ مروجہ پمفلٹ بازی، پیش منظر کے افسانے میں بھی لفظ کی حدود کو لامحدود بنے محدود کر کے لغوی معنوں میں استعمال سکھلاتی ہے۔ یہ اس لیے بھی ہوا کہ ترقی پسندوں نے 'ایکلا' خارجی احتساب تک پہنچنے کے لیے مصنوعی فضا بندی کی اور افسانہ نگاروں کی تخلیقی حدت کے فقدان نے لفظ کو بانجھ بنانے کا عمل جاری رکھا، نتیجہ اچھے نے میں استعاراتی تلازمات واضح اور معین ہو کر سامنے آئے۔ اس طرح لفظ تجربے کی تشریح تو کنا، تجربے کی تعبیر نہ کر سکا۔ اس کی مثال یوں ہے کہ بیشتر ترقی پسند افسانے ایک ہی سانچے میں پکڑے گھڑے نظر آتے ہیں۔ نہ ان میں لفظ کی انفرادی نشست و برخاست ہے نہ تدبیر کا فرق اور لفظ کے چناؤ کے سلسلے میں پھر وہی یک رنگی، جس کا باعث لفظ کو اس کے لغوی معنوں میں برتنا تھا۔ لیکن آج جس نوع کے افسانے کا پیش منظر ترتیب پایا ہے وہ ابھی ایسا مروج نہیں ہو پایا جس طرح ماضی میں ترقی پسند افسانہ تھا یا رومانی افسانہ۔

جن افسانہ نگاروں کا یہاں ذکر ہوا ہے ان کے یہاں ان مسائل تک رسائی حاصل کرنے کی بھرپور کوشش اور کامیابیاں نظر آتی ہیں، جو خالصتاً اس عہد سے متعلق ہیں۔ یہ مسائل اپنی نوع میں منفرد حیثیت کے حامل ہیں۔ حقیقت نگاری اور رومان پسندی کے ادوار سے ان مسائل کو کوئی علاقہ نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دونوں ادبی رویے ان مسائل کو چھونے سے یکسر عاری ہیں۔ یہ وہ مسائل ہیں جو تاریخی طور پر طویل مدت ہمارے ذہنی نہاں خانوں میں رہے اور آج ایک واضح رویے کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔

پیش منظر پر مذکورہ بالا دونوں دم توڑتے ادبی رویوں کی گرفت موجود نہیں۔ اس لیے ان بچے ہوئے ادبی رویوں کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کو میں پس منظر کا افسانہ کہتا ہوں۔ رہا پس منظر کا ادب، روایت میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا۔ اس لئے کہ اس سے پہلے انہی موضوعات اور تکنیک پر کام تکمیل پا چکا ہوتا ہے۔ ایک ہی نہج پر کام کرنے والوں میں اہم فنکاروں کے نام ہی زندہ رہتے ہیں۔ باقی تمام نام گزرتے ہوئے وقت کی دھول میں دھندلا کر گم ہو جاتے ہیں۔

مثال کے طور پر ترقی پسندوں میں سیکڑوں افسانہ نگار تھے لیکن آج ماضی کی طرف دیکھنے سے اپنی اپنی نوع میں صرف تین نام رہ گئے ہیں۔ منٹو (جو مروج معنوں میں ترقی پسند کہلانے کو گالی سمجھتا تھا) راجندر سنگھ بیدی اور کرشن چندر۔ باقی افسانہ نگار ان تینوں ناموں کی EXTENSION

سے زیادہ کچھ نہیں اور ان کا حوالہ ترقی پسند انجمن کی نظریہ سازی اور منصوبہ بندی کے ضمن میں آتا ہے۔ بے شک انہوں نے شاہکار افسانے بھی لکھے۔

بات ہو رہی تھی فکری انقلاب کی جو گزشتہ برسوں میں رونما ہوا ہے اور جس کے نتیجے میں پرانا علم الکلام رخصت ہو گیا اور ہمارا آج گزرے ہوئے کل سے دور نکل گیا۔

پیش منظر کے افسانے میں روایتی ہیئت اور زبان کے مروج اصول و قواعد مصنوعی ہیں اور ان سے متعلق موضوعات بھی ہمیں قبول نہیں۔ ان کی جگہ افسانے کے نئے تصورات نے لے لی ہے۔

افسانہ کیوں نہ اس طرح لکھا جائے جس طرح آج کے منظر نامے کو محسوس کیا گیا ہے؟ قواعد اور روایتی ہیئت اور موضوعات میں تو میرے ساتھ کی نسل اپنے جذبات، احساسات اور تصورات کی حقیقی شکلیں بیان نہیں کر سکتی۔ بے شک ایسا کرنے پر قادر ہی کیوں نہ ہو۔

افسانہ اظہار احساس ہے۔ افسانوی کینوس پر پھیلے ہوئے جدل کے ہر ہر منظر میں بر سر پیکار جذبات کو تخلیق کار اپنے سینے سے گزار کر پیش کرتا ہے اور اگر یہ احساسات کی سطح کے سگنل وصول کرنے والا ریسیور تہذیبی اور اخلاقی سطح پر بھی کام کرنے کی اجازت دے تو اس کی یہ دونوں سطحیں بھی ہیں لیکن تخلیق کار کے لیے یہ سطحیں بطور مقصد مد نظر نہیں رہنی چاہئیں۔ میں کہتا ہوں'

"اوے چھوڑ دو اسے۔

"میرے گریبان کے دونوں چاک آزاد ہو گئے۔ میں نے گھٹنوں کے بل سر اٹھا کر کنکر مٹی سے بھری آنکھوں میں اس کرخت آواز کو جگہ دی"۔

(سلطی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا۔ مرزا حامد بیگ)

یہ احساسات کی سطح کے سگنل مبہم اور غیر واضح بھی ہو سکتے ہیں لیکن اگر انہیں بالکل نہیں سمجھا جاتا تو اس میں ریسیور کی خرابی بھی ہو سکتی ہے۔ اس لیے کہ ہمارا یا مزاج تو منطقی اقدار کا مزاج ہے جو موجود لمحے کے آہنگ کی نئی لہروں سے نا آشنا ہے، جو مختلف حسیات کو ایک دوسرے میں مدغم ہوتے اور ابھرتے ہوئے دیکھنے پر قادر نہیں۔ دیکھنے کے تجربے کو سننے کے تجربے سے محسوس نہیں کر سکتا۔ اس لیے کہ بنے بنائے مزاج سے یہ مختلف شے ہے۔ حقیقت نگاروں اور پمفلٹ بازوں سا کے ڈھالے ہوئے اس مزاج کو منطقی قدروں کا نثری مزاج کہنا چاہیے۔ ان کے نزدیک نثر روزمرہ کی بولی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس طرح ترسیل کی ناکامی کے باوجود نثر کے لفظوں کا مخصوص آہنگ دیکھنے اور سننے میں ایسی موسیقی کا دائرہ فراہم کرتا ہے جس کا ذوق قاری میں پوری

طرح نشوونما نہ پاسکا ہو۔ لیکن حس کا مخصوص ذائقہ ہمیں اپنی طرف متوجہ کرے۔

پیش منظر کے افسانوں میں جو علامات بتخرج کی گئی ہیں، وہ احساساتی ہیں اس لئے ان کا منطقی پیرا فریز ممکن نہیں۔ افسانے کی زبان اور روزمرہ میں فرق ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا افسانے میں برتی گئی زبان کی غایت، ترسیل معانی نہیں بلکہ تصورات اور احساسات کی تصویر کاری ہے۔ البتہ افسانے میں کرداروں کی روزمرہ زبان دستور کے مطابق سراسر ترسیلی معانی پر مبنی ہوگی۔ مثال:

> "وہ ایک مونڈھی گھسیٹ کر زکرانی کے پاس بیٹھ گیا اور فوراً یہ سوال اس کے ہونٹوں پر آیا: "کیا درخت رات کو سچ مچ سو جاتے ہیں؟" وہ اس طرح باتیں کرنے کا عادی ہو گیا تھا۔ بغیر کسی خواہش یا کوشش کے وہ کچھ نہ کچھ کہہ دیا کرتا تھا۔
>
> "ہاں رات کو انہیں نہیں چھیڑتے"۔ زکرانی نے دوپٹے سے آنکھیں پونچھتے ہوئے جواب دیا۔ اسے یوں لگا جیسے وہ رو رہی ہو"۔

(نیند کا بچپن ---- محمد سلیم الرحمٰن)

اس ٹکڑے میں افسانوی کردار کا مکالمہ سراسر ترسیل کی کوشش پر مبنی ہے لیکن افسانہ نگار کا بیان تصورات اور احساسات کی انوکھی پیش کش ہے، جس کا منطقی پیرا فریز ممکن نہیں۔ اور میرے افسانے کا ایک ٹکڑا دیکھئے:

> "جانتے ہو، اس چیل کی گردن میں کیا ہے؟ گرم ہوائیں اور بارشیں گردن کو لڑھکا دیں گی اور تپش گرد کو پگھلا دے گی، پھر وہ گلیر سے پیچھے بہہ نکلے گا، جما رہے گا، اور اس میں سے ریشم کا کیڑا پیدا ہوگا۔ ریشم کا کیڑا، جو ریشم بنے گا، بنتا رہے گا۔ پھر کسی روز میرا بابی بیٹا اس ریشم کی ڈور کے سہارے نیچے اترے گا۔ میں اُسے چھپ کر دیکھوں گی، اُسے لے کر کہیں دور نکل جاؤں گی"۔

(دشتی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا ---- مرزا حامد بیگ)

یہ مکالمہ ترسیل معنی کی کوشش پر مبنی ہوتے ہوئے بھی افسانہ نگار کے تصور اور محسوسات کی ایک ایسی پیش کش ہے، جس کا منطقی پیرا فریز ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

ہماری روزمرہ زبان، لغت جیسی پابند لفظوں سے ترتیب پاتی ہے۔ ایسے الفاظ جو صرف اپنی موجودگی سے زندہ محض ہیں لیکن ان میں زندگی کی رمق باقی نہیں۔ اُن کے دوبارہ جی اُٹھنے کے لیے ضروری ہے کہ فن کار انہیں اپنی کسی تخلیق میں برت کر زندہ کرے۔ ان الفاظ کا تخلیقات میں

ورنہ تارا ان کی معنوی جہتوں کو واضح کرتا ہے۔ یہاں سے ابہام بھی پیدا ہوتا ہے لیکن اس میں فن کار کا دوش نہیں۔ تخلیق کار تو اپنی تخلیق میں لفظ کو زندہ کرتا ہے۔ وہ حقیقی معنوں والے لفظ کو غیر حقیقی معنویت سے دوچار کر رہا ہوتا ہے اور قاری صرف لفظ کے لغوی معنوں سے آشنا۔ لاعلمی میں، نئی معنویت کو لامعنویت کا نام دیتا ہے۔

پیش منظر کے افسانہ نگار نے بیان کے اسالیب بدلنے کی سعی کی اور لفظ کو امکانات کے نئے جہانوں سے روشناس کیا اور لاعلم قاری نے اُسے محض جدت پسند کہہ کر رد کر دیا۔ فن کار کا قصور کیا تھا؟ اپنی ذات کے سناٹے کی آواز کو سننا؟ اس کے اظہار کے لیے علامتی تکرار اور افسانوی جدل کا بیان کرتے وقت احساسات اور تصورات کی تصویر کاری کے لیے تجریدی تکنیک میں لفظ کو نئی معنویت سے آشنا کرنا؟

بیتا ہوا ماضی ہمیں مفاہمت سکھلاتا ہے فرار اختیار کرنے کی دھمکی دیتا ہے جب ہم نے اس سے نفرت کرنا سیکھا ہے۔ کہ ماضی وہ زندہ روایت ہے، جس سے اپنے تعلقات کی تشہیر ہم نہیں کرتے۔ تبدیل شدہ تہذیبی صورت حال میں اپنا ڈرائنگ روم ہم روایتی فرنیچر سے کیسے سجاتے، اس لیے کہ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہم جو ہوتے ہیں وہی رہتے ہیں۔ جب مردہ ماضی بھی ہم سے خراج طلب کرتا ہے۔ ہمیں یہ ہڈیوں کا ڈھانچہ خود سے نفرت کرنا سکھا چکا ہے، اور چونکہ ہم جینے کی عادت میں مبتلا نہیں، اس لیے اس کا ساتھ ہمیں گوارا نہیں۔ وہ ہمیں تنہائی پسند اور موت کی خواہش کرنے والا کہتا ہے لیکن زندہ لوگ اس ہڈیوں کے ڈھانچے سے اپنا رزق چھین لینے کا سوچتے تو ہیں۔ ہم دیے ہوئے موضوعات پر افسانے نہیں لکھ سکتے۔ ہم ڈسپنسر نہیں ہیں کہ آپ ہماری سہولت کے لیے نسخہ تجویز کریں۔ یہ ہمارا مفاہمت نہ کرنا بھی زندہ لوگوں کا رزق مُردوں کے سامنے ڈالتا ہے۔ لیکن ہم کہاں کہاں جائیں۔ ہم نے ورق کا ٹھیکہ بھی نہیں لیا ہوا۔ ٹھیک ہے، دیے گئے موضوعات پر لکھے گئے کاٹھ کباڑ کو ادب عالیہ کا نام دیے جاؤ، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ زمانہ تطہیر کا کام کرتا رہتا ہے۔

لیکن ٹھہریے یہ دیکھتے چلیں کہ ہمارے نقاد نے اب تک کیا کیا ہے؟ یورپ میں نقاد کا کام صرف WORKING ART کو پرکھنا نہیں ہے بلکہ اس کی تشریح کرنا بھی ہے۔ ہمارا ناقد ابھی تک محض فتوے صادر کرتا آیا ہے اور اس نے EXTRA EFFORT سے جان بچائی ہوئی ہے۔ نتیجہ گزشتہ دس پندرہ سال کی اُردو تنقید سراسر روایتی شاعری کے گرد منڈلا رہی ہے۔ اور تشریح کی سطح پر ہم زیادہ سے زیادہ غلام رسول مہر اور چشتی صاحب تک پہنچے ہیں، ہم احسن اور

الف۔ آر لیوس کا تخلیقی سطح پر تشریح کا معیار کہاں سے لائیں گے۔

اُردو ادب کی بڑی بڑی تحریکیں ہمارے ناقد کی توجہ اس ذمہ داری کی طرف مبذول نہ کرواسکیں اور ہُوا یہ کہ عام قاری نے ہمارے اہم سے اہم ناقد کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ نئے تخلیق کار سے قاری یوں بھی ناواقف تھا، سو ایک خلیج درمیان میں آ گئی۔ قاری، ڈائجسٹوں اور رومانی ناولوں کی طرف لوٹ گیا۔ اب وہ اپنی ذات میں محمد حسن عسکری، وزیر آغا، احسن فاروقی، مظفر علی سید، سجاد باقر رضوی، افتخار جالب، اور سلیم احمد تھا۔ اور جب یہ صورتِ حال ہو تو پیش منظر کا افسانہ روز بروز کا ٹھ کباڑ کے انبار میں اپنی پہچان کیوں نہیں کھوئے گا۔ ہر اندھے کو ٹٹولنے پر ہاتھی کی دُم، دانت اور پیروں پر ہاتھی ہونے کا گمان گزرے گا۔ اندھے کے لیے تو محض دُم ہی ہاتھی ہے یا محض دانت یا پیروں کے ستون۔

نئے تصورات کے تحت لکھے جانے والے افسانے کی سچائی پر ایمان کے ساتھ ساتھ زندہ روایت کا میں قائل ہوں (میں جہاں ماضی کا لفظ برتتا ہوں اس سے روایت مراد نہ لی جائے) ماضی تو وہ مردہ تحریکیں ہیں جن کے سانس پورے نہیں ہور ہے۔ میری نظر اُس نظر میں ہے جو پیش منظر کے نزول افسانے کی ایڑی پر جمی ہوئی ہے۔

☆

جواز

اس مطالعہ میں افسانوی پیش منظر کے مخصوص ذہنی رویوں اور فنی تدبیر کاری کی جانب اشارے مقصود ہیں لہٰذا میری پہنچ انہی تعلیقات تک ممکن ہوئی ہے جو میرے معینہ تجسس سے قریب تر تھیں۔

میں پاکستانی ادب اور ہندوستانی ادب کے بکھیڑوں میں نہیں پڑا۔ اس لیے کہ ہندوستان کی تقسیم کبیر پر اتنے سال گزر جانے اور باہمی رابطوں کے انقطاع کے باوجود، پاکستان اور ہندوستان میں افسانے کا منظر نامہ بوجوہ ناقابلِ تقسیم ہے۔

اور ایک چوک مجھ سے ہوئی ہے۔ وہ یہ کہ ہمارے ہاں تخلیق کار اپنے تخلیقی تجربات کی بابت کچھ کہتا سنتا نہیں۔ میں اس روایت کی پابندی نہیں کر سکا جس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔

افسانہ نگار: اشاریہ

آغا اشرف 80

آغا بابر 50,45

آمنہ ابوالحسن 49

ابراہیم جلیس 92,57,42,13

ابوالفضل صدیقی 69,67,65,64,61

احمد تنویر 112

احمد جاوید 129,121,105

احمد داؤد 114,105

احمد شجاع حکیم 47,32,29

احمد شریف 73,72

احمد عثمانی 128,125

احمد علی 117,41,40,39,38,37,36,35,29

احمد ندیم قاسمی 92,71,70,64,63,61,43,42,12

احمد ہمیش 112,109

احمد یوسف 111,110,76,75

اختر اورینوی 95,80,62,61,58,21

اختر انصاری دہلوی 76,75

اختر حسین رائے پوری 80,41,35,33,28,25,16

اختر جمال 79,78,49

اسد محمد خاں 142,130,121,110,107

اشرف صبوحی دہلوی 96

اشفاق احمد 72,71,69,68,54

اعجاز حسین بٹالوی 69,54

اعجاز راہی	105
اعظم کریوی	91,63,61,46,26,25
اقبال سنگھ	92,42,41
اقبال متین	77
اقبال مجید	78,77
اکرام باگ	129,121,120
الطاف فاطمہ	49
امتیاز علی تاج	53
امجد الطاف	127,45
امرتا پریتم	50
اُم عمارہ	80,79
انتظار حسین	,117,100,95,89,84,83,82,81,79,71,34,12
	135,133,130
انور (سجاد)	79,78,70
انور سجاد	,129,128,125,121,111,110,105,104,98,84
	135,134,133,130
انورسن رائے	142
انور عظیم	77,34,33
انور قمر	112
اوپیندر ناتھ اشک	68,58,32,29,28,25
اے حمید	126,91,73,72,13
ایم۔ سلیم	72
بلراج کومل	133,122,112,108,107
بلراج مینرا	134,133,128,121,105,104,12
بلونت سنگھ	64,61
بانو قدسیہ	113,67
بدیع الزماں	122

پریم چند	,63,62,61,57,46,40,25,21,20,19,18,15 93,92,91,87,80
پطرس بخاری	53,51
تسنیم سلیم چھتاری	[illegible]
جگل کشور شکل	92
جلیل احمد قدوائی	92,34,33
جمیلہ ہاشمی	69,65,61,49
جوگندر پال	112,110,106
جیلانی بانو	49
چودھری محمد علی ردولوی	93,80,63,61,47,46
حامد اللہ افسر	32,29,26,25
حامد علی خاں مولانا	92,33
حجاب امتیاز علی (اسماعیل)	91,70,47,24,21,16
حسین الحق	125
حیات اللہ انصاری	80,71,58,39,31
خالد ابراہیم	69
خالدہ حسین (اصغر)	137,133,112,111,108,51,12
خان فضل الرحمٰن	69,67,65,64,61,44
خدیجہ مستور	71,70,48
خواجہ احمد عباس	80,70,69,58,57,53,42
خواجہ حسن نظامی	93,33
خواجہ منظور حسین	33
دردمند کبیر بدری	15
دیویندر اسر	80,69,39
دیویندر ستیارتھی	63,61,39
ذکاء الرحمٰن	137,133,121,109
راج	80,74,72,69

راجندر سنگھ بیدی 143,102,95,71,69,55,54,51,50,45,40

راشد الخیری، مولانا 80,55,52,46,35,32,29,24,15

رام لعل 122,80,76,75,70,50

رتن سنگھ 92,60

رحمٰن مذنب 48,44

رشید امجد 142,105

رشید جہاں، ڈاکٹر 57,47,41,38,37,36,35

رضیہ سجاد ظہیر 49

رضیہ فصیح احمد 70,46

زاہدہ حنا 114

زین العابدین 79

ست پرکاش سنگھر 74,72

ستیش بترا 79

سجاد حیدر یلدرم 117,93,91,90,87,52,46,38,33,25,21,17 15

سجاد ظہیر 92,41,36,35

سدرشن، مہاشہ 62,61,57,34,33,28,26,25

سراج الدین ظفر 84,80,53

سریندر پرکاش 141,133,128,121,112,109,106

سعادت حسن منٹو ,92,71,70,55 54,48,46,45,44,43,38,34,33
143,140,122,117,95,93

سلطان حیدر جوش 87 63 62,61,52,46,35,29,20,15

سلیم اختر 60,45

سمیع آہوجا 122,111

سہیل عظیم آبادی 117,63,61,28,20

سید رفیق حسین 68,67

سید ریاض محمود 58,55

سید قاسم محمود 60,34

سیّدہ حنا	69
شاہد احمد دہلوی	53
شروَن کمار ورما	80,56,55
شعیب شمس	122
شفق	129
شفیق الرحمٰن	86,54,53
شکیلہ اختر	49
شمس آغا	75,72
شمس نغمن	129,122,81
شمشیر سنگھ نرولا	55
شوکت تھانوی	72,52
شوکت صدیقی	74,73,57
شہزاد منظر	80,79
شیر محمد اختر	45,40,38
صادق الخیری	32,29
صادق حسین	66,61
صادق نولی	112
صدیقہ بیگم سیوہاروی	49
صلاح الدین کبیر	71
شیخ صلاح الدین	95,84
ضمیر الدین احمد	45
طالب ہاشمی	34
طاہر مسعود	122
طاہر انصاری	34,33
ظفر قریشی دہلوی	53,33
ظہور الحق شیخ	122
عاشق حسین بٹالوی	75,72

عبدالرحمن چغتائی	58,33
عبدالقادر سروری	33
عرش صدیقی	80,76,75
عزیز احمد	95,84,78,45,43,40,38,33
عزیز ملک	96,79,78,33
عصمت چغتائی	136,122,93,92,71,69,52,48,47,45,44,43,38
عظیم بیگ چغتائی	52,33
علی ہ م	135,134,132,114,112
علی محمود	15
علی حیدر ملک	81,79,78
علی سردار جعفری	57,43,35
علی عباس حسینی	91,83,82,81,57,46,35,28,27,26,25
عنایت اللہ سولوی	75,74,72,70,33
عوض سعید	76,77
غلام الثقلین نقوی	80,70,65,61
غلام عباس	117,95,80,65
غلام محمد	79
غیاث احمد گدی	60,57,56,55
فضل حق قریشی	52,34,33
فہمیدہ اختر	69,67,61
فیروز عابد	125
قاضی عبدالغفار	91,47,43,35,30,29,16
قاضی عبدالستار	93,69,66,65,61
قدرت اللہ شہاب	[illegible]
قرۃ العین حیدر	126,95,91,89,71,48,47,43,40,39,34
قمر احسن	122,77
قمر عباس ندیم	122,121

قیسی رام پوری	91
کرتار سنگھ دگل	56,55
کرشن چندر	143,117,95,94,83,80,70,58,57,53,40,12
کشمیری لال ذاکر	[illegible]
کوثر چاند پوری	59,58,34,28
کلام حیدری	122,81,60
کمار پاشی	130,129
کمال مصطفیٰ	115
گربچن سنگھ	92
ل۔ احمد اکبرآبادی	91,34,33,21,16
مانک ٹالہ	69
مجنوں گورکھپوری	91,83,46,41,33,23,21,16
محشر عابدی	34,33
محمد احسن فاروقی	147,73,72,50,35
محمد حسن عسکری	147,136,72,69,45,43,40,39,38,34,33
محمد خالد اختر	74,73,72
محمد سلیم الرحمن	145,114,34,33
محمد مجیب پروفیسر	88,35,33
محمود الظفر	41,38
مدھوسودن	55
مرزا حامد بیگ	,145144,142,136,133,129,105
مستنصر حسین تارڑ	106
مسعود اشعر	125,79
مسز عبدالقادر	24,21,16
مسعود مفتی	80,70
مشتاق قمر	70,54
مظہر الاسلام	114,105

مقصود الٰہی شیخ 69

منگار رموزی 52

ملک راج آنند 93,92,61,41

ممتاز شیریں 48,40,39

ممتاز مفتی 70,45,44,43,40,38

ممتاز یوسف 125

منشا یاد 122,107,105

منظر امام 122

منصور احمد خاں 33

منیر احمد شیخ 78

مہندر ناتھ 58

میرزا ادیب 95,83,80,43,31,30,29,16

میرزا ریاض 74,72,45

نجم الحسن رضوی 81,69

نسیم حجازی 72

نصیر حسین خیال 91,21,16

نگہت حسن 79,78,49

نیاز فتح پوری 91,90,67,47,46,33,22,21,16

واجدہ تبسم 69,48,47,44,38

وحیدہ نسیم 47

ہاجرہ مسرور 48

ہرچرن چاولہ 78,77,70

ہنس راج رہبر 34

یوسف حسن حکیم 32,29

یوگ راج 57,56,55,50

یونس جاوید 81,76,74,72

اُردو کے اسّی سالہ سفر کی رُوداد: افسانے کا منظر نامہ

مرزا حامد بیگ اُردو کے جدید تین جدید تر افسانہ نگار ہیں۔ لہٰذا اُس نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے اُردو کو خالدہ حسین، مظہر الاسلام، رشید امجد، مسعود اشعر جیسے افسانہ نگار دیے ہیں۔ افسانہ نگار اور اُن کے دوسرے ساتھی ایک تجرباتی مرحلے سے آگے بڑھنے میں کوشاں ہیں۔ تجربہ، بہر صورت ایک تجربہ ہوتا ہے۔ کامیاب بھی ہو سکتا ہے اور ناکام بھی۔ مگر اس کی ناکامی بھی افادیت سے محروم نہیں ہوتی۔ کیونکہ ایک تو یہ کہ ایک نئی جہت کا اشاریہ بن جاتا ہے اور دوسری بات یہ کہ دوسروں کے اندر کسی نئی جہت کی طرف دیکھنے کا حوصلہ بخش دیتا ہے۔ اِس زاویۂ نگاہ سے جدید ترین افسانہ نگاروں کی کاوشوں پر نظر ڈالی جائے تو مایوس ہونے کی کوئی وجہ محسوس نہیں ہوتی۔

مرزا حامد بیگ اِس نسل ہی کے ایک فرد ہیں لیکن وہ اپنے ہمراہانِ سفر سے ذرا الگ دکھائی دیتے ہیں، شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ماحول کی نقش گری کی جیسی تحلیلی صورت اُن کے ہاں نظر آتی ہے، وہ اُن کے ساتھیوں میں نہیں۔

مرزا حامد بیگ نے اپنی اِس کتاب کے فلیپ پر لکھا ہے: "آج افسانہ نگاروں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور تہہ داری تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کر لی ہے"۔ یہی بات خود اِس کتاب کے مصنف پر بھی صادق آتی ہے۔ اُنھوں نے بھی اپنی ذات کے حوالے سے لفظ کی ہمہ جہتی اور تہہ داری تک رسائی حاصل کر لی ہے۔

"افسانے کا منظر نامہ" افسانے کی تاریخ بھی ہے اور اُس کا عہد بہ عہد تجزیاتی مطالعہ بھی۔ میرا خیال ہے جو شخص بھی مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا مطالعہ کر چکا ہے، اُس کے ذہن میں یقیناً یہ احساس جاگ اُٹھے گا کہ جدید تر افسانہ نگار کی حیثیت سے یہ روایت شکن افسانہ نگار، روایتی افسانہ نگاروں، کلاسیکی افسانہ نگاروں اور قدیم اسلوب کے افسانہ نگاروں کو خاطر میں نہیں لائے گا اور جدید افسانہ نگاروں ہی کو مرکزِ توجہ بنائے رکھے گا۔ لیکن جب کتاب کو بامعانِ نظر پڑھا جاتا ہے تو اس میں شبہے کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ مصنف نے افسانے کی تاریخ لکھتے ہوئے ایک فرض شناس محقق کا ثبوت دیا ہے۔ اُن کے ذوقِ تلاش کا یہ عالم ہے کہ اُردو کے وہ افسانہ نگار بھی جو ماضی کے اندھیاروں میں گم ہو چکے ہیں، اپنی بیشتر تخلیقات کے ساتھ کتاب کے صفحات پر موجود ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے نہ صرف اُن کی تخلیقات کا ذکر کیا ہے بلکہ اُن تخلیقات اور اُن کے ماحول

میں مطابقت بھی تلاش کی ہے۔ اُنھوں نے کسی افسانہ نگار کو بھی اُس کے مخصوص ماحول سے الگ کر کے نہیں پرکھا۔ اور میں سمجھتا ہوں یہ اس کتاب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔

''افسانے کا منظرنامہ'' کے مصنف نے منظرنامہ تیار کرنے میں فرسودہ طریقے اختیار نہیں کیے۔ اس منظرنامہ میں سورنگ بکھرے ہوئے ہیں۔ جو خطوط نظر آتے ہیں اُن میں ایک ترتیب ہے، سلیقہ مندی ہے، ہنرمندی ہے اور حقیقت افروز بصیرت ہے۔ مصنف نے ہر افسانہ نگار کا خود اُس کے ماحول میں لا کر مطالعہ کیا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ تجزیہ تو کریں پنڈت سدرشن کا یا ڈاکٹر اعظم کریوی کا اور اُس کی مطابقت کریں موجودہ ماحول سے، جس کے اپنے مخصوص مسائل ہوتے ہیں اور ہر ادب اپنے دور میں اپنے وجود کا اثبات کرتا ہے۔ اُن مسائل کو ساتھ لے کر چلتا ہے، خلاء میں تگ و دو نہیں کرتا۔ مرزا حامد بیگ نے اس نکتے کا خصوصی طور پر خیال رکھا اور اس سلسلے میں اپنی ذمہ داری سے خوش اسلوبی کے ساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

مرزا حامد بیگ نے بیشتر افسانہ نگاروں کے ضمن میں غور و فکر سے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ آنکھیں بند کر کے دوسروں کی رایوں کو نہیں اپنایا۔

اس طرح مرزا حامد بیگ نے اپنی رایوں میں اپنی سوچ، اپنی انفرادی فکر اور ذاتی مطالعے سے کام لیا ہے اور یہ کتاب کی بہت بڑی خوبی ہے۔ افسانے کا منظرنامہ، حقیقی معنوں میں اُردو افسانے کا منظرنامہ ہے اور یہ کتاب حوالے کی کتاب بننے کا پورا استحقاق رکھتی ہے۔

''اذکار و افکار'' نوائے وقت، میگزین۔ ۲۵ فروری، ۱۹۸۳ء — میرزا ادیب

افسانے کا منظرنامہ

یوں تو ابتدا میں وقار عظیم نے "اُردو افسانہ" اور "ہمارا افسانہ" کے ناموں سے افسانہ پر تنقید کی دو کتابیں تصنیف کیں اور آخر میں "داستان سے افسانہ تک" لکھ کر ۱۹۶۰ء تک اُبھرنے والے افسانہ نگاروں کو اپنا موضوع بنایا۔ لیکن زیرِ نظر کتاب، افسانہ پر تنقید کے ضمن میں اس اعتبار سے پہلی کتاب ہے کہ اس میں افسانہ کی کروٹیں لیتی ہوئی روایت کو ایک تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس لحاظ سے یہ اُردو افسانہ کی پہلی تاریخ ہے۔

"افسانے کا منظرنامہ" میں اس خیال کو بڑی شدومد کے ساتھ رد کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ اُردو افسانہ زوال پذیر ہے۔ یہ بات محمد حسن عسکری نے اُس وقت کہی تھی جب راجندر سنگھ بیدی اور سعادت حسن منٹو اپنا کام مکمل کر چکے تھے اور انتظار حسین کو نئی زمینوں کی تلاش تھی، جن پر آئیسکو اور کافکا کی طرح کہانی میں علامتی ابعاد بھی پیدا کیا جا سکے اور یہ بھی کہ انسان کی اُلجھی ہوئی نفسی کیفیتوں کی تجرید کو ان کے تمام حوالوں کے ساتھ افسانہ میں سمویا جا سکے۔ یہی معاملہ شعور کی رو کا بھی تھا۔

مرزا حامد بیگ نے اس کتاب میں سرحد کے اُس طرف اور پاکستان میں لکھے جانے والے افسانوں کا اس انداز میں مطالعہ کیا ہے کہ وہ نئے افسانہ نگار بھی نظروں سے اوجھل نہیں رہے جن کے ابھی محض پانچ یا سات افسانے چھپ سکے ہیں۔ اس حوالے سے "افسانے کا منظرنامہ" کے آخر میں شامل کیا گیا ناموں کا اشاریہ بہت سے نئی جہتوں اور منطقوں کا احوال کھولتا ہے۔

جہاں تک اُردو افسانے میں زبان کے برتاؤ کا تعلق ہے، اس موضوع پر بہت ہی کم لکھا گیا ہے۔ اس سلسلہ کا غالباً پہلا مضمون ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا تھا۔ یہ مضمون "اوراق" لاہور میں شائع ہوا تھا۔ اس سلسلے کا دوسرا اہم مضمون مرزا حامد بیگ کا ہے، جو ابتداً "اوراق" ہی میں چھپا اور اب زیرِ نظر کتاب میں شامل ہے۔ اس موضوع پر لکھتے ہوئے، فاضل نقاد نے زبان کے برتاؤ کے معاملے میں روایت کا سراغ لگایا اور پہلی بار رومانی، حقیقت پسندانہ، علامتی اور استعاراتی زبان کی قدروقیمت کے تعین کی سعی کی ہے۔

"نئی نسلیں" علی گڑھ، شمارہ: ۱۲، جون ۱۹۸۳ء ڈاکٹر توصیف تبسم

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کی مطبوعہ کتب:

افسانے:

1۔ گمشدہ کلمات
2۔ تار پر چلنے والی
3۔ قصہ کہانی (پنجابی)
4۔ گناہ کی مزدوری
5۔ لاکر میں بند آوازیں (ہندی)
6۔ جائی بائی کی عرضی

کہانی:

7۔ حمیدہ کی کہانی

تراجم:

8۔ زرد تاریخ (افسانے)

تنقید و تحقیق:

9۔ افسانے کا منظر نامہ
10۔ تیسری دنیا کا افسانہ
11۔ اُردو کا پہلا افسانہ نگار: راشد الخیری
12۔ نسوانی آوازیں: خواتین کے افسانے
13۔ پاکستان کے شاہکار اُردو افسانے
14۔ مقالات
15۔ اُردو سفر نامے کی مختصر تاریخ
16۔ ترجمے کا فن: نظری مباحث
17۔ مغرب سے نثری تراجم
18۔ کتابیات تراجم: علمی کتب
19۔ کتابیات تراجم: نثری ادب
20۔ مصطفیٰ زیدی کی کہانی
21۔ اطالیہ میں اُردو
22۔ عزیز احمد: کتابیات
23۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ
24۔ اُردو ادب کی شناخت
25۔ اُردو اور صوفی ازم
26۔ باغ و بہار: نسخہ فیض اللہ، کلکتہ
27۔ تذکرہ: جواہر الاسرار
28۔ اُردو ترجمے کی روایت
29۔ اُردو افسانے کی روایت

لیکچرز:

30۔ حالی کا سیکب